This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

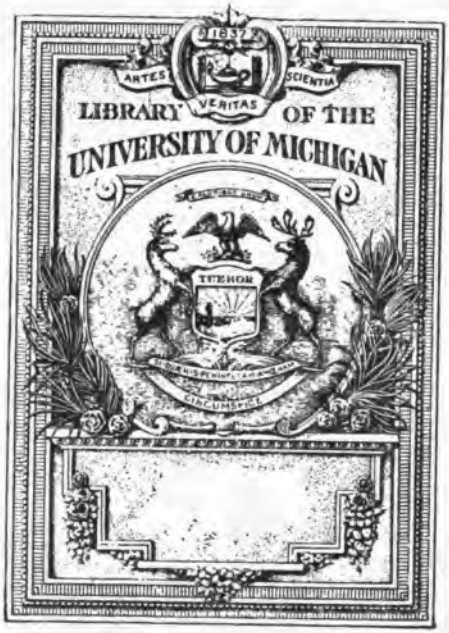
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

a39015 00037167 7b


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TURBOR

Dichtung und Dichter der Zeit

Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte von

Albert Soergel

7. unveränderter Abdruck
Mit 345 Abbildungen

R. Voigtländer's Verlag in Leipzig

PT
401
.S677
1919

Copyright 1911 R. Voigtländer's Verlag in Leipzig.
(An dieses englische Wort ist der Schutz gegen Nachdruck in den Vereinigten Staaten von Nordamerika geknüpft.)

Harr.
Germ. ~~Stud. #2~~
6-16-922
Gen

Den eigenen Buchschmuck des Werkes besorgte Erich Gruner,
den Druck Oscar Brandstetter, beide in Leipzig.

6171

Transfer. by
D. J. Starke
1-15-69

Meiner Frau

402634

Vorwort

Seinem Titel getreu möchte dies Buch eine Übersicht geben über die deutsche Dichtung der Gegenwart, von ihren Anfängen um die Wende der achtziger Jahre an bis zur jüngsten Entwicklung, möchte die Kräfte am Werke zeigen, die die deutsche Dichtung in dieser Zeit wechselnd bestimmten. Aber ich möchte auch wieder nicht einem herausgefühlten oder gedeuteten Entwicklungsschema die Dichterpersönlichkeit opfern, deren Bestes nicht das mit andern Gemeinsame, sondern das sie von andern Unterscheidende ist. Ich charakterisiere deshalb selten einen Dichter durch nur ein Werk, das gerade in der gezogenen Entwicklungslinie liegt, sondern durch möglichst alle seine Werke, auch wenn sie sich der Einordnung widersetzen, ja freue mich gerade auch an solchen irrationalen Werken. Ausländer, die die deutsche Dichtung entscheidend anregten, wie die französischen Realisten von Balzac bis Zola, wie Ibsen, wie Tolstoi und Dostojewski, wie Maeterlinck, werden ebenso ausführlich wie deutsche Dichter charakterisiert. An den Höhepunkten wird gern verweilt. So wachsen z. B. die Kapitel über Zola, Ibsen, Nietzsche, Holz und Schlaf, Gerhart Hauptmann, Liliencron, Dehmel, Spitteler fast zu kleinen Monographieen aus.

Das Buch läßt gern allen Dichtern, nicht nur Lyrikern, die man ja von je gern sich durch sich selbst erklären ließ, zur Charakteristik das Wort. Es schildert auch den Kampf der Richtungen am liebsten durch bezeichnende Worte der Kritiker unter den Dichtern. Nur so kann, meine ich, der Leser die literarischen Geisteskämpfe wirklich noch einmal erleben — als unparteiischer Zuschauer oder als Mitkämpfer auf der einen oder anderen Seite: dem Leser ist oft die Wahl gelassen. Ich hoffe, daß es nicht immer eine leichte Wahl ist, ich hoffe, daß ich sie selbst erschwert habe. Denn nichts liegt meiner Absicht ferner, als durch oberflächliches Absprechen den Leser bequem zu machen. Ich möchte unparteiisch sein, gerecht auch gegen die, deren Wesen meinem eigenen Wesen fremd ist. Ich möchte auch das als unverständlich, kraus oder nur kurios Verschrieene begreifen und begreifen lehren; ich liebe darum nicht, einen Autor mit einigen herausgegriffenen Versen oder Stellen lächerlich zu machen, ist doch nichts leichter als das! Ich huldige nicht der Praxis jener Art Literaturgeschichten, deren Wesen, wie Otto Julius Bierbaum höhnte, „aus der Abschreckungstheorie, daß keiner mehr dichte", entspränge, sondern ich möchte empfänglich sein und empfänglich machen, nach Dehmels schönen Versen handeln:

Wie man würdig Kunst empfängt?
Wenn man würdigt, was sie schenkt!

Unmöglich war es, wenn dies Buch nicht zu einem Namen- und Werkregister oder zu einer Sammlung zu kurzer, knapper, das Urteil darum immer forcierender Charakteristiken werden sollte, alle jetzt schaffenden Lyriker, Erzähler und Dramatiker zu berücksichtigen. Ein Typus mußte öfters für Verwandtes stehen. Vielleicht wird der oder jener sagen, daß ich von den Allerjüngsten einige mehr hätte aufnehmen können. Einer späteren Auflage bleibt dies vorbehalten. Sie erhofft auch manche Förderung von einer anregenden, ergänzenden und berichtigenden Kritik; ich wäre dankbar für jede auch noch so scharf widersprechende kritische Meinung. Ich gebe mich und mein Urteil jedem besseren gern preis: denn es kommt ja nicht darauf an, daß irgendeiner, geschweige denn der Verfasser dieses Buches, recht behält, sondern daß die echten Werte erkannt werden und leichter wirken.

Furth-Chemnitz, Sept. 1911 **Albert Soergel**

Bemerkung der Verlagsbuchhandlung

Bei der Ausstattung dieses Werkes wurde versucht, mit dem Bildwerk neue Wege zu beschreiten. Es soll, soweit das auf so knappem Raum überhaupt möglich ist, die Beziehungen zwischen Dichtkunst und bildender Kunst zeigen. Als Bildnisse sind daher bevorzugt worden die von Künstlerhand. Es ist geglückt, davon einen solchen Reichtum zusammenzubringen, daß man wohl von einer kleinen modernen Porträtgalerie reden kann, deren Anziehungskraft nicht nur in den abgebildeten Dichtern, sondern ebenso in den Kunstwerken steckt. Nur wo Künstlerbildnisse nicht zu haben waren, wurde zur Photographie gegriffen, die freilich in ihren besten Leistungen sich jetzt beinahe Kunst nennen darf. Die Bildnisse werden nicht klein und nebenbei, sondern groß und ausdrucksvoll wiedergegeben. — Neben das Bildnis treten, wenn auch in bescheidener Zurückhaltung, mehr als lustiges Rankenwerk, Karikatur und Satire. — Höchst willkommen waren, aber selten sind Kunstwerke, die unter dem Einfluß einer bestimmten Dichtung entstanden sind, so eine der Radierungen von Käthe Kollwitz aus dem Weberzyklus. Besonders aber kommt die bildende Kunst zum Ausdruck in dem Buchschmuck, für den die letzten Jahrzehnte ja eine Blütezeit waren. Dabei bot sich von selbst die Gelegenheit, die Leistungen einiger Verlagsanstalten verdientermaßen zu betonen und an verdiente, aber seltene Publikationen, wie den Pan und die Insel, zu erinnern.

So ward das Bildwerk weit mehr als Zutat; es erlangte trotz der innigen Beziehungen zum Text selbständige Bedeutung und gibt einen Überblick über Buchkunst der letzten Jahrzehnte, der sonst nur mühsam zu gewinnen ist.

Manche Lücken im Bildwerk wird man freundlichst mit den Schwierigkeiten des Sammlens eines zum Teil sehr versteckten Materials und der Verhandlungen mit den Besitzern und den Berechtigten entschuldigen. Allen, die den Verlag bei seiner Arbeit gütig unterstützt haben, sei hiermit herzlicher Dank abgestattet. Hoffentlich geben neue Auflagen Gelegenheit, das Bildwerk noch weiter zu bereichern.

K. Voigtländer's Verlag in Leipzig

Vorwort zum 15. bis 19. Tausend

Als der Verfasser mitten in den Vorbereitungen für eine Ergänzung und Umarbeitung dieses Buches war, in der Arbeit an einer Neuauflage, die die beiden ersten Teile stark kürzend ergänzen, den letzten unter dem Titel „Der Ausgleich" völlig umgestalten sollte, brach der große Krieg aus. Der Krieg löst manche Fragen schneller und anders, auch geistige. Der Verfasser, der seit Beginn des Krieges im Felde steht, nicht einen halben Arbeitstag zu eigner Verfügung hat, verzichtet auf das Stückwerk einer flüchtigen Ergänzung und Umarbeitung. Noch einmal erscheint das Buch in alter Form. Auch so spiegelt es nicht nur die Welt vor dem Kriege.

Im Felde, Mai 1916

Albert Soergel

Vorwort zum sechsten Abdruck

Auf Wunsch der Verlagsbuchhandlung gebe ich dem sechsten Abdruck einige Worte zum Geleit. Auch diesmal erscheint das Buch, aus den gleichen Gründen wie 1916, in der alten Form. Eben erst aus dem Felde zurück, zunächst nicht in der Lage, alle Kräfte und alle Zeit einer Neuauflage zu widmen, muß ich entgegen allem Drängen zu eiligem Ergänzen und Weiterführen auf später vertrösten. Ich bin überhaupt der Meinung, daß Bücher wie das vorliegende, nicht von Jahr zu Jahr ergänzt, nicht weitergeführt, nicht „auf dem Laufenden gehalten" zu werden brauchen, sondern aller zehn Jahre umgeschrieben werden müssen. Ein Buch hat andere Aufgaben und Ziele als eine Zeitung und eine Zeitschrift. Wenn Zeit und Gesundheit es mir erlauben, soll das neue Werk in einigen Jahren erscheinen.

Chemnitz, März 1919

Albert Soergel

Seite

Sechstes Kapitel. Drei große ausländische Anreger
1. Tolstoi . . . . . 123—133
2. Dostojewski . . . . . 133—139
3. Ibsen . . . . . 140—157
Siebentes Kapitel. Berliner Theater — Die freie Bühne . . . . . 158—168
Achtes Kapitel. Der konsequente Naturalismus . . . . . 168—189
Neuntes Kapitel. Gerhart Hauptmann bis zum Drama „Vor Sonnenaufgang" 189—202
Zehntes Kapitel. Frei Bühnen und Gesellschaften . . . . . 203—214

Dritter Abschnitt. **Naturalismus und Sozialismus und ihre Zeit**

Einleitung . . . . . 215—217
Erstes Kapitel. Die Lyrik
Lyrisch-sozialer Dilettantismus . . . . . 217—218
Maurice von Stern . . . . . 218—220
John Henry Mackay . . . . . 221—224
Ludwig Scharf . . . . . 224—227
Ferdinand Avenarius . . . . . 227—233
Zweites Kapitel. Der Roman
Hans Land und Felix Holländer . . . . . 234—240
Wilhelm Bölsche . . . . . 241—244
Walther Siegfried . . . . . 244—247
Wilhelm Hegeler . . . . . 247—251
Clara Viebig . . . . . 251—259
Anna Croissant-Rust . . . . . 259—264
Ludwig Thoma . . . . . 264—269
Heinz Tovote . . . . . 269—272
Georg von Ompteda . . . . . 272—276
Wilhelm von Polenz . . . . . 276—284
Theodor Fontane . . . . . 284—299
Soziale Frauendichtung (Margarete Beutler) . . . . . 299—302
Maria Janitschek . . . . . 302—305
Gabriele Reuter . . . . . 305—309
Helene Böhlau . . . . . 309—314
Lou Andreas-Salomé . . . . . 315—316
Drittes Kapitel. Das Drama
Einleitung . . . . . 316—317
Gerhart Hauptmann (II) . . . . . 317—343
Hermann Sudermann . . . . . 343—351
Max Halbe . . . . . 352—356
Georg Hirschfeld . . . . . 356—359
Ernst Rosmer . . . . . 359—361
Max Dreyer . . . . . 361—363
Otto Ernst . . . . . 363—367
Otto Erich Hartleben . . . . . 367—373
Josef Ruederer . . . . . 374—377
Carl Hauptmann . . . . . 377—383

Zweites Buch. Entwicklungen aus dem Naturalismus Gegenströmungen ✦ Nebenströmungen

Erster Abschnitt

Erstes Kapitel. Los vom Naturalismus . . . . . 387—411
(Huysmans — Verlaine — Maupassant — Verhaeren — d'Annunzio — Maeterlinck)
Zweites Kapitel. Friedrich Nietzsche . . . . . 411—444

Seite

Zweiter Abschnitt. **Das junge Wien**

Einleitung (Rosegger — Ebner-Eschenbach — Langmann — David) . . . . . 445—452
Hermann Bahr . . . . . 452—457
Arthur Schnitzler . . . . . 457—468
Hugo von Hofmannsthal . . . . . 468—478
Richard Beer-Hofmann . . . . . 478—481
Peter Altenberg . . . . . 481—483

Dritter Abschnitt. **Lyrik und Lyriker**

Erstes Kapitel. Detlev von Liliencron . . . . . 484—504
Zweites Kapitel. Lyriker um Liliencron
Gustav Falke . . . . . 505—511
Carl Busse . . . . . 511—515
Ludwig Jacobowski . . . . . 515—518
Hugo Salus . . . . . 518—523
Otto Julius Bierbaum . . . . . 523—532
Drittes Kapitel. Reimlose Lyrik
Walt Whitman . . . . . 533—536
Arno Holz und seine Revolution der Lyrik . . . . . 536—547
Cäsar Flaischlen . . . . . 547—556
Viertes Kapitel. Stefan George und sein Kreis . . . . . 557—567
Max Dauthendey . . . . . 567—572
Fünftes Kapitel. Mystiker und Phantasten
Alfred Mombert . . . . . 573—579
Franz Evers . . . . . 579—582
Paul Scheerbart . . . . . 582—587
Christian Morgenstern . . . . . 587—589
Sechstes Kapitel. Friedrichshagener Lyriker . . . . . 589—611
Bruno Wille . . . . . 591—598
Julius Hart . . . . . 598—605
Peter Hille . . . . . 606—611
Siebentes Kapitel. Richard Dehmel . . . . . 612—627

Vierter Abschnitt. **Erzählung und Erzähler**

Erstes Kapitel. Johannes Schlaf . . . . . 628—641
Stanislaw Przybyszewski . . . . . 642—644
Hermann Stehr . . . . . 645—649
Jakob Wassermann . . . . . 650—656
Kurt Martens . . . . . 656—659
Zweites Kapitel. Ricarda Huch . . . . . 660—668
Isolde Kurz . . . . . 669—672
Wilhelm Weigand . . . . . 673—679

Drittes Buch. **Die Gegenwart**

Einleitung . . . . . 683—684

Erster Abschnitt. **Lyrik und Epos.**

Erstes Kapitel. Rainer Maria Rilke . . . . . 685—694
Richard Schaukal . . . . . 694—699
Zweites Kapitel. Otto zur Linde und der „Charon" . . . . . 699—706
Drittes Kapitel. Börries von Münchhausen . . . . . 707—710
Lulu von Strauß und Torney . . . . . 710—712
Agnes Miegel . . . . . 712—714
Viertes Kapitel. Carl Spitteler . . . . . 715—735

Seite

Zweiter Abschnitt. Die Erzählung

Einleitung 736
Erstes Kapitel. Heimatkunst . . . . . 737—754
(Theoretisches — Lienhard — Bartels — Ganghofer — Herzog — Frenssen)
Zweites Kapitel. Norddeutsche und mitteldeutsche Erzähler
Timm Kröger . . . . . 755—758
Helene Voigt-Diederichs . . . . . 758—762
Karl Söhle . . . . . 763—766
Wilhelm Holzamer . . . . . 766—771
Drittes Kapitel. Süddeutsche und österreichische Erzähler
Emil Strauß . . . . . 771—775
Hermann Hesse . . . . . 775—780
Bernhard Kellermann . . . . . 780—782
Wilhelm Fischer in Graz . . . . . 782—785
Rudolf Hans Bartsch . . . . . 786—788
Enrica von Handel-Mazzetti . . . . . 788—791
Viertes Kapitel. Georg Hermann . . . . . 792—793
Eduard Graf Keyserling . . . . . 793—797
Fünftes Kapitel. Heinrich und Thomas Mann . . . . . 797—808
Sechstes Kapitel. Rudolf und Friedrich Huch . . . . . 809—816
Siebentes Kapitel. Hanns Heinz Ewers . . . . . 817—821

Dritter Abschnitt. Das Drama

Einleitung 822
Erstes Kapitel. Das Überbrettl (E. v. Wolzogen) . . . . . 823—826
Zweites Kapitel. Frank Wedekind . . . . . 826—835
Hanns von Gumppenberg . . . . . 835—839
Drittes Kapitel. Fritz Stavenhagen . . . . . 839—843
Karl Schönherr . . . . . 843—850
Viertes Kapitel. Neuromantische Dramatiker (Ernst Hardt — Vollmoeller) . . . 850—857
Fünftes Kapitel. Neuklassische Theorie und Dichtung . . . . . 857—876
(Paul Ernst, Wilhelm von Scholz, Lublinski — Friedrich Bartels)
Sechstes Kapitel. Herbert Eulenberg . . . . . 876—880

Namenverzeichnis des Textes . . . . . 881—889
Verzeichnis der mit Arbeiten vertretenen Künstler und photographischen Anstalten 890—892

Erstes Buch

Der Naturalismus

Entwicklungsübersicht

Der Naturalismus: Entwicklungsübersicht

Um die Wende der siebziger, achtziger Jahre beginnt, wenn nicht eine bisher nie geschaute Kunstwelt heraufzudämmern, so doch ein Geschlecht sich zu regen, das sich zu aller bisherigen künstlerischen Vergangenheit in bewußtem Gegensatz fühlt, in bewußten Gegensatz setzt. Ein Geschlecht der ganz Jungen, deren Geburtsjahre die sechziger Jahre des Jahrhunderts sind. Enthusiasten, die in lärmfrohen Superlativen Programme über Programme schreiben, ein Vorwort an das andere reihen, einen Verein um den andern gründen, die bei aller Verschiedenheit ihrer künstlerischen Ziele doch ein gleiches Gefühl beherrscht, das kritische Gefühl: Los von der Tradition! Von der Tradition im Leben wie in der Kunst: selbst die besten der älteren lebenden Künstler genügen uns nicht; wir brauchen eine andere Technik, einen anderen Stil, eine andere Stoffwahl, ein anderes Verhältnis des Künstlers zu der von ihm darzustellenden Welt. Not tut uns eine neue Weltanschauung aus dem Geiste der Zeit, not tut uns ein neuer Typus des Schriftstellers, des Schriftstellers als öffentliche Macht. Und gemeinsam war allen die eine, jeder frischen Jugend so natürliche, nur nicht immer heimlich gehegte, sondern oft herausfordernd laut wie eine Gewißheit hinausgeschriene Hoffnung: Wir, wir Jungen, wir Zwanzigjährigen sind nicht nur die Propheten, wir sind bereits die Erfüller der neuen Kunst.

Die neue Generation

Die neue Kunst

Ein weiter Begriff, diese neue Kunst. Denn wenn auch, ganz allgemein gesprochen, die neue Bewegung auf eine schärfere Erfassung der Wirklichkeit, auf Durchdringung der Dichtung mit Wirklichkeitsproblemen ging, — und Zeitprobleme erschienen vielen nur Wirklichkeitsprobleme zu sein — wenn Wahrheit um jeden Preis, wenn Natur und Naturalismus und Realismus die am lautesten und meisten proklamierten Streitworte waren, so wirkten, ganz abgesehen davon, daß diese Worte so vieldeutig waren, doch auch andere, ideelle Gärungen mit, und schon der in jenen Jahren oft wiederholte Beweisversuch, der echte, rücksichtslose Realist oder Naturalist sei der einzig wahre Idealist, läßt ahnen, welch eine Summe verschiedenartigster Kräfte sich unter wenigen mit herzerfreuender Begeisterung erfaßten Kampfworten barg.

Alle diese neuen Stürmer und Dränger aber waren gleich deutsch gesinnt und national begeistert, und wenn sie ausländische Künstler als Vorbilder wählten, einen Kultus mit Zola, mit Ibsen, mit Tolstoi und Dostojewski trieben, so geschah das aus einer Erkenntnis, die nur unter Schmerzen der künstlerischen Ehrlichkeit abgerungen war: sie alle litten daran, daß nach ihrer Ansicht die deutsche Sprache und Welt keinen Künstler besaß von der Weltbedeutung, die sie jenen großen Ausländern glaubten zuerkennen zu müssen.

Der Naturalismus: Entwicklungsübersicht

Räumlich geht die neue Bewegung von zwei Zentren aus, im Süden von München, der alten Kunststadt, im Norden von Berlin, der neuen Weltstadt des Reichs. In München ersteht für die Bewegung des Realismus ein großer Organisator in Michael Georg Conrad, einem überaus geschickten und erfolgreichen Agitator, der durch die Macht seiner Persönlichkeit selbst im Grunde ganz anders gerichtete Talente mindestens eine Zeitlang in seine Bahnen zwang, und mit seiner bajuwarisch derben, graben, die Kraftworte nicht sparenden Art den Ton für die Polemik gegen die alte Kunst, die er namentlich in Paul Heyse fanatisch verfolgte, abgab. Ein Magnet für alle Draufgänger und Naturburschen. Die von Conrad 1885 gegründete „Gesellschaft" — der Name schon ein Programm! — sammelt zunächst die süddeutschen jungen Stürmer und Dränger. Abgesehen von der Kritik der Kunst der Alten und von dem Versuch einer theoretischen Begründung der neuen realistischen Kunst gelten die eigenen neuen künstlerischen Versuche am wenigsten dem Drama, etwas mehr der Lyrik, am meisten der Erneuerung von Roman und Novelle. Das große Ideal, das Vorbild, das es zu erreichen gilt, ist der schwärmerisch verehrte Zola.

Zentren der Bewegung München

Berlin

In Berlin sind es zunächst die Brüder Heinrich und Julius Hart, die in dieser Frühzeit der neuen Bewegung die Führer werden: zwei große Anreger und scharfe Kritiker, deren Lebenslauf typisch ist für viele der jungen Künstler jener Tage. Provinzialen, deren leidenschaftlicher Drang, das Leben der Zeit zu leben, erst in der Großstadt eine Zeitlang zur Ruhe kommt; für die Berlin etwas ist wie eine Frau, die man hassen möchte, aber lieben muß, zu der es einen jedenfalls immer wieder zieht. Starke Pathetiker, ehrliche Hasser, schneidige Abfertiger der Modedichter und Modekritiker, aber auch leicht begeisterungsfähig für die weltverlorenste wie die weltbefangenste Dichtung. Immer voll literarischer Pläne, die selten lange durchgeführt werden, sind sie es, die jene Sammlung jungdeutscher Lyrik anregten, die, von Hermann Conradi und Karl Henckell eingeleitet, Weihnachten 1884 unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere" erschien.

Beide Gruppen nun, die Münchner und die Berliner, bilden sich aneinander, plänkeln manchmal und stehen dann wieder Schulter an Schulter, und da die Zeitschriftengründungen der Brüder Hart alle kurzlebig sind, kommen namentlich die Lyriker der Modernen Dichtercharaktere bald als Mitarbeiter in engere Fühlung mit Conrads „Gesellschaft". Und in Conrad Alberti und Karl Bleibtreu gewinnt der Herausgeber der Gesellschaft zwei überlaute Mitstreiter für die „Revolution der Literatur", über die Karl Bleibtreu 1886 eine Aufsehen erregende Broschüre herausgab. Beide nimmermüde, aber der eine, Conrad Alberti, mehr verschmitzt logisch, spitz- und gehässig-schlagfertig, der andere, Karl Bleibtreu, mehr pathetisch, genial-diktatorisch. Karl Bleibtreu vermittelt auch die Beziehung zwischen Conrad, dem Zolaenthusiasten des Südens, und Max Kretzer, dem eigenartigen Zolajünger des Nordens, der seit dem Beginn der achtziger Jahre in Berlin seine sozialen Romane schrieb.

Organisatoren und Theoretiker

Da kommt gegen Ende des Jahrzehnts in Berlin eine Gruppe Organisatoren auf, junge Gelehrte und Publizisten, die Gruppe der Eugen Wolff, Brahm, Schlenther, Harden, Leo Berg. Kunstkritiker, die für die neue Bewegung einen Namen schaffen — hier wird das Wort „Moderne" geprägt, der Begriff Naturalismus wissenschaftlich fundiert — Kunstkritiker, die die Forderungen der neuen Kunst in Paragraphen bringen, an Vereinsgrün-

dungen mitwirken, schließlich für die neue Kunst eine eigene Bühne, die „Freie Bühne", und eine Zeitschrift gleichen Namens schaffen. Ihr Interesse gilt zunächst dem Theater, Ibsen ist der große Dramatiker, auf den man nicht müde wird, hinzuweisen, und neben Zola, der schon mehr historisch gewürdigt, an lebendiger Wirkung in zweite Linie rückt, treten als laut gepriesene Künder einer neuen Kunst Slawen wie Tolstoi und Dostojewski, Norweger wie Kielland, Garborg, Hamsun. Ja, schon hat der Theoretiker und Kritiker Zola vor den Kritikern unter den Künstlern einen schweren Stand. Arno Holz, zuzeiten nur Temperament, zuzeiten nur kühler Rechner, und Johannes Schlaf, diese seltsame Gestalt, schärfster Beobachter und weichster Träumer, ein leidender Grübler, hungrig nach der Erkenntnis der Nöte dieser Zeit und ihrer kranken Menschen, ein Künstler mit unstillbarer religiöser Sehnsucht, ein Einsamer mit dem umfassendsten Weltgefühl, immer unerbittlich ernst, diese beiden schaffen im Gegensatze zu Zola ihren konsequenten Naturalismus, den sie theoretisch und praktisch begründen. Eine neue Stilkunst, während die Kunst der frühesten Jüngstdeutschen allenfalls eine neue Stoffkunst war. Das Jahr 1889 ist dann das Entscheidungsjahr, das Jahr der Gründung der freien Bühne, das Jahr der gemeinsamen Arbeiten von Holz und Schlaf, das Jahr, in dem, von diesen beiden konsequenten Naturalisten angeregt, Gerhart Hauptmann sein Drama „Vor Sonnenaufgang" schreibt. Um 1890 hat sich die neue Kunst durchgesetzt. Bereits 1891 erscheint ein Drama von Gerhart Hauptmann auf dem regulären Theater. Das Jahr 1892 aber, das Jahr der „Weber", die den sozialen Geist der Epoche in naturalistischer Technik am reinsten verkörpern, ist auch für das naturalistische Drama das Wendejahr, das Jahr der Überwindung. Eine neue Kunstbewegung, auch sie seit Jahren schon wirkend, nur in stillerem Flusse, breitet sich aus: Nietzsche dringt durch, die Masse versinkt, der einzelne wird wieder Problem, und die für immer in den Bann getane Phantasie erscheint mit der Kraft der Gegenbewegung als Phantastik wieder. Von der Bühne klingen wieder Verse, ein Verweilen in Wohllaut und Schönheit, Märchen und Legende, Sage und Geschichte gilt nicht mehr als ein verpöntes kindliches Spiel.

Der Naturalismus: Entwicklungsübersicht

Der konsequente Naturalismus

Höhepunkt und Wende

Die Darstellung dieser Zeit, in der Hauptsache eine Darstellung der achtziger und eines Teiles der neunziger Jahre, ist zunächst Entwicklungsgeschichte, Schilderung von Kunsttheorieen und ihren (meist ausländischen) Schöpfern, ist Schilderung von Vereinsgründungen, Zeitschriften, Gruppenbildungen; sie löst sich dann auf in einzelne Künstlerporträts. Denn größer und reicher und unsrer Seele nötiger als alle ihre Theorieen sind die Künstlermenschen, und mancher hat in der Tagesgeschichte der Moden und Theorieen keinen Platz, in dessen Bild und Werk einmal eine spätere Generation die Zeit verkörpert sieht. So hat, um nur einen zu nennen, Liliencron keinen Anteil an der lauten äußeren Geschichte des neuesten Sturms und Drangs, und doch ragt als einer der einsamen Gipfel hoch über die andern sein Janusgesicht, die eine Seite umstrahlt von Sonne und Lächeln, die andre umdüstert von grausamem Pessimismus und welttiefem Gram.

Darstellungsart

Erstes Kapitel

Die neuen Ideale und die alten Künstler

Neue Ideale und alte Künstler

Gegen Ende der siebziger Jahre erlebte auf der Meerfahrt von Neapel nach Marseille der deutsche Schriftsteller Michael Georg Conrad über der Lektüre eines verlästerten Franzosen Stunden entzückenden Rausches. Es war nicht das erste künstlerische Erlebnis, welches das immer volle Herz dieses Deutschen hellauf jubeln ließ. Schon der zehnjährige Knabe schwärmte, wie

M. G. Conrads Entwicklung

Conrad selbst später erzählte, in seinem bayrisch-fränkischen Heimatsorte Gnodstadt für Tannhäuser und Lohengrin, und erhandelte für seine Sparpfennige vom Hausierer der Schulbuchhandlung von Langensalza, der im Winterschnee durch das Dorf stapfte, die ersten Klavierauszüge Wagnerscher Opern. Und ebenso ward er ein gleichbegeisterter Anhänger Nietzsches, als er 1871, fünfzehn Jahre später, die ersten Seiten der Geburt der Tragödie gelesen hatte. Conrad lebte damals schon in Neapel, nachdem er als junger Doktor der Philosophie, begeistert für volkspädagogische Bestrebungen, einige Jahre in Genf Lehrer gewesen war. Und daneben schwärmte er auch für die freimaurerische Bewegung und schrieb eine ziemliche Anzahl freimaurerischer Kampfschriften. Und nun kam, als er von Italien nach Frankreich übersiedelte, zu dem allem eine neue Leidenschaft, zu der sich sein Herz bekennen, für die seine Feder

Bekanntschaft mit Zola

zornig eifernd eintreten konnte: die neue, heiße, stürmische Liebe für Zola. Bisher hatte Conrad von Zola nur als „von etwas höchst Anrüchigem und Unsauberm sprechen hören. In der deutschen Presse hatte man ihn nur als Pariser Kuriosität erwähnt und meistens in den Rubriken, wo von den Nachtseiten des Kulturlebens, von dem Treiben der Verbrecher und ähnlicher freundlicher Kostgänger der Natur geplaudert wird". Da liest er in den 52 Stunden der Fahrt in Muße den „Ventre de Paris". „Zuerst", so schildert Conrad selbst den Eindruck, „war ich verblüfft, dann entzückt. Und als ich den Boden der Provence, des Heimatlandes Zolas, betrat, geschah's mit heißem, innigem Dank, daß auf dieser glühenden Scholle und unter diesem leuchtenden Himmel ein so herrlicher Künstler geboren ward, wie dieser übelbeleumdete Emile Zola." Conrad kauft sich in Paris sofort Zolas sämtliche Werke; nach wenigen Monaten steht eine erste „Feuilletonserie über den Großmeister des Naturalismus" in der Frankfurter Zeitung. Sie erregt Aufsehen: als „Packträger

und Kommis des berüchtigten Pariser Schmutzliteratur-Geschäfts" verdächtigt ihn sofort Hieronymus Lorm in dem Frankfurter Journal. Aber der also als Pariser Nachtreter Verdächtigte wertet in den nächsten Jahren in Aufsätzen, die er in den Sammelbänden „Parisiana" (1880), „Französische Charakterköpfe" (1881), „Madame Lutetia" (1883) vereinigte, kritischer französische Art und Kunst als seine für die Franzosen viel mehr begeisterten deutschen Zeitgenossen. Sardou, den man in Deutschland als einen Molière der Zeit feierte, ist ihm ein witziger Macher, dem der Ernst des echten Künstlers fehlt. Aber er preist Augier als „letzten Gallier", er feiert Zola: Zola, dessen Bekanntschaft er bald nach seiner Ankunft in Paris gesucht hatte, dessen Persönlichkeit ihn in gleicher Weise begeisterte wie seine Kunstanschauung, Zola, mit dem er zu seinem Schmerze in Deutschland keinen Künstler zu vergleichen fand. Denn kein deutscher Künstler kam — von Wagner und Böcklin abgesehen — für Conrad „europäisch in Betracht. Der deutsche Literaturruhm hörte an der neuen deutschen Reichsgrenze auf." Nirgends sah Conrad „ein Problem, das universell interessierte, nirgends eine Persönlichkeit, die durch Originalität der Welt- und Kunstanschauung und durch neue Feinheiten der Technik imponierte". Höchstens „gute Hausgrößen" waren ihm „die gelesensten und bewundertsten deutschen Belletristen, aber in der weiten Welt wußten sie nichts zu sagen". Was Conrad vermißte, war der offene laute Bruch mit jeder Vergangenheit:

Neue Ideale und alte Künstler

Parisiana. Französische Charakterköpfe. Madame Lutetia

Deutsche Dichter verglichen mit Zola

„Unsere Dahn, Heyse, Freytag, Spielhagen und tutti quanti steckten keine Köpfe in Brand, revolutionierten keine Artistenreiche, verblüfften nicht durch die Kühnheit neuer Weltbilder. Neben Turgenjew und Dostojewski und Tolstoi, neben Björnsson und Ibsen, selbst neben dem alten aufrührerischen Romantiker Victor Hugo, der in Frankreich durch den Ansturm der Naturalisten eben wieder in den Vordergrund gekommen war, konnten wir mit keinem Prosakünstler aufwarten, der als Zertrümmerer und Neubauer, als ästhetischer Um- und Neuwerter eine überragende Figur gemacht hätte."

Und selbst die besten zeitgenössischen Autoren, wie Freytag, Fontane, Keller, waren ihm nur

„. . . lieb und wert als ausgezeichnete deutsche Typen eines frischen und geschmackvollen Schrifttums. Aber sie hatten mir samt und sonders nicht genügend revolutionäre Substanz, zu wenig heldenhaften Persönlichkeits-Wert, sie waren mir allzu zeitgemäß und selbstverständlich, als daß ich ihnen eine höhere Bedeutung für die geistige und künstlerische Aufwärtsentwicklung unserer Nation beimessen konnte. Sie waren gewiß Mehrer und Erhalter des Tüchtigen, das wir bereits erarbeitet hatten, aber sie führten nicht empor zu neuen Stufen und Ausblicken und Schrankenbrüchen. Für all die furchtbar schönen und gefährlichen Probleme, mit denen uns die nächste Zukunft alle Hände voll zu tun geben mußte, hatten sie wenig oder nichts übrig, weder in der Soziologie, noch in der Ethik. Und auch in ihrer künstlerischen Technik wußten sie keine neuen Bahnen zu weisen, ihre Ausdrucksmittel zeigten nach keiner Seite das eigenwillige Gepräge einer zukunftsträchtigen Genialität. Für die gewaltige aufrüttelnde Lebenspoesie, die wir ersehnten, brachten sie uns kaum eine Verheißung, geschweige denn Erfüllung."

Wie ist jedes dieser aus später Erinnerung um 1900 niedergeschriebenen Worte bezeichnend für die einseitigen Forderungen einer ästhetischen Revolutionszeit!

So versinkt vor Conrads Augen immer mehr die alte Kunst, die alte Zeit. Jahrelang zieht es ihn immer wieder nach einem kurzen Aufenthalt

Neue Ideale und alte Künstler

in München (1879), dessen geistiges Leben er nun schon ganz als Naturalist wertet, nach Abstechern durch Frankreich, England, Portugal, nach Paris, zu Zola zurück. Ein Lebensgefühl erfüllt ihn hier wie nirgends, hier wird die neue Zeit erlebt, jedes große Werk der neuen Kunst im Auslande wird hier wie ein eigener Triumph genossen. So erregen Ibsens „Gespenster" auch Zolas helles Entzücken. Es herrscht eine Stimmung, der Conrad noch viel, viel später nicht ohne tiefe Rührung gedenken kann.

„Es klingt überschwänglich, so erzählte er zwanzig Jahre später, aber es kommt doch der Sache nahe, wenn ich sage, wir lebten damals in einer so glücklichen Erregung und Begeisterung, als würde stündlich ein neues Pfingsten gefeiert, und wir waren voll des süßen Weines der neuen Kunst, die von den Alten und Ewiggestrigen als Schmutz- und Höllenwerk verrückter Dilettanten verhöhnt und verworfen wurde."

Da aber kommt urplötzlich im Jahre 1882 ein übermächtiger Drang nach der Heimat über Conrad, das Verlangen, in der Heimat für die neue Welt- und Kunsterkenntnis zu kämpfen, zu eifern. „Es riß mich", so bekennt er, „plötzlich wie mit unsichtbaren Händen in die deutsche Heimat zurück. Es überfiel mich eine dumpfe Angst, den Sinn meines Lebens zu verfehlen, wenn ich länger im Auslande weilte. Die Lehr- und Wanderjahre waren beendet, die Arbeits- und Kampfjahre begannen."

Arbeits- und Kampfjahre zunächst für die Kunst Zolas.

Zola in Deutschland

Wer war dieser seltsame Franzose, über den in jenen Jahren in Deutschland höchstens eine Zeitschrift wie das von Eduard Engel trefflich geleitete Magazin für die Literatur des In- und Auslandes ernsthaft schrieb, vor dem sich sonst alle Wohlanständigkeit zu bekreuzen pflegte: die vielgelesene Gartenlaube nannte ihn einen Schmutzfinken, Rudolf von Gottschall, einer der Generation von 48, nannte Zola einen „brüsken wie ungebildeten Ästhetiker". Ein deutscher Journalist erzählte, Zola sei ein vollendeter Lump, pflege er doch keinen anderen Umgang als den Umgang mit dem menschlichen Auswurf, den er in seinen Romanen so liebevoll schildere, und ein so guter Stimmungsmesser der öffentlichen Meinung wie die im Jahre 1878 erschienene Ausgabe des Meyerschen Konversationslexikons schrieb indigniert, Zola erringe Lorbeeren von eigentümlicher Art, er sei „nämlich ein Realist vom reinsten Wasser, wenn dieser Ausdruck berechtigt sei für eine Gattung von Produktion, welche mit Vorliebe gerade die trübsten und schmutzigsten, ja ekelhaftesten Situationen aufsuche, um gleichsam durch das Medium der angewiderten Sinne auf unser Empfinden einzuwirken". Und nun bekannte ein Mann wie Conrad im Gegenteil: „Emile Zola, der herrliche Mensch in seiner Schlichtheit, Kraft und Siegeszuversicht hatte mir's angetan. Immer wieder kam ich zu ihm."

Wer war dieser merkwürdige Mensch und Künstler? Welcher Art war seine Kunst? Wie war sie geschichtlich bedingt?

Zweites Kapitel

Der französische Realismus und Naturalismus

Honoré de Balzac

Mit Honoré de Balzac beginnt gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts als eine Reaktion gegen die romantische Literatur jene Bewegung, die in Zola mehr als ein Menschenalter später ihr Ende er-

Balzac

Nach der Plastik von Auguste Rodin
Kunst für Alle 1905 S. 334

reichte. Ein erster Vorbote des kommenden naturwissenschaftlichen Geistes, der heraufziehenden Herrschaft der Naturwissenschaften, erhebt sie, in diesem Ausgangspunkte einig mit der Romantik noch einmal den Ruf: „Zurück zur Natur!" Aber sie verlangt eine andere Darstellung: sie wünscht den Künstler unpathetisch, sachlich. Sie will ihn weder klassisch steif, korrekt, geziert, gedrechselt, noch romantisch aufgeregt, grotesk, in verzerrten Posen, sie will ihn ironischer, skeptischer, d. h. objektiver. Sie verlangt sodann eine andere Stoffwahl: auch hier wieder einig mit dem Prinzip der Romantik, uneinig mit dessen Gestaltung. Einig mit der Forderung, die Dichtung solle ein treuer und schonungsloser Spiegel des wirklichen Lebens werden, solle auch nicht zurückschrecken, Sünde und Laster darzustellen, solle wie die Wirklichkeit Schönes und Häßliches, Anmutiges und Mißgestaltetes, Erhabenes und Groteskes, Gutes

Verhältnis zur Romantik

Balzac

und Böses, Licht und Schatten mischen. Uneinig mit der Ausgestaltung dieses Prinzips, die zu seiner Darstellung sich gern in die legendarisch fernen Räume und Zeiten des Mittelalters verlor, die im Banne einer maßlos schweifenden Phantasie sich mit Vorliebe an Menschen übte, deren kulturloses unsicheres Dasein dem verzückten Romantiker ein Leben näher der Natur, wilder, verwegener, leidenschaftslockerer und zugleich wieder religiös tiefer, religiös natürlicher zu verbürgen schien, während solche Darstellung seinem Kritiker doch nur die Übermacht einer die Grenzen der Lebenskenntnis nicht erweiternden, sondern grotesk überspringenden Phantastik peinlich enthüllte. Uneinig auch mit der Weltanschauung, die am schärfsten im Vorwort zu Victor Hugos „Cromwell" poetisch und christlich gleich setzte, die bei Chateaubriand die Religion zu einem Gegenstande des ästhetischen Genusses machte.

Wahre Gegenwartskunst

Dieser romantischen Kunstübung gegenüber erhob nun Balzac, der Materialist, der Pessimist, der kühle Skeptiker, seine kritischen Betrachtungen. Ihn interessiert keine vorsintflutliche Welt von Titanen, Riesen, Engeln, wie Lamartine, ihn interessiert kein Mittelalter, ihn interessieren keine Zigeuner, ihn interessiert überhaupt nichts Exotisches. Menschen wie wir sind, die leben, wie wir leben, Verhältnisse, die so sind wie die, in denen wir heimisch sind oder uns heimisch machen müssen, die gilt es zu schildern mit allen Einzelheiten. Aber nicht frisch ziellos phantasierend drauflos mit der naiven Freude an grotesken Einfällen oder Zufällen und Unwahrscheinlichkeiten: Unwahrscheinlichkeiten, meint Balzac, gibt's nur im Leben, darf es nicht im Romane geben. Nein, der Dichter dieser Zeit, dieser Welt, dieser Menschen

Die wissenschaftliche Methode

muß sein Material wissenschaftlich kennen, es wissenschaftlich studiert haben. Er darf an den Menschen nicht herantreten mit einem religiösen Dogma, mag seine dichterische Verklärung auch noch so viel lyrische Schönheit bergen, er darf den Menschen nicht für mehr achten als ein naturwissenschaftliches Objekt. Und wie Balzac selbst Physiologie und Anatomie studierte, so kann — das ist Balzacs fester neuer Glaube — kein Romanschriftsteller ohne medizinische und physiologische Vorstudien etwas künstlerisch Wertvolles, Bleibendes schaffen. Unter Physiologie aber versteht Balzac alles, was sich auf Grund wissenschaftlichen Beobachtungsmaterials über die Natur des Menschen, seine körperliche, seine seelische Beschaffenheit und deren Abhängigkeit — denn Balzac ist Materialist —, was sich über die Beziehungen der Menschen zueinander, über ihr Gemeinschaftsleben in Familie, Gesellschaft, Gemeinde, Staat, über soziale Einrichtungen und dergleichen sagen, beweisen, erklären läßt. So wird Balzac der erste Studiendichter der neuen Literatur. Er hat nicht nur den Hunger nach Beobachtung, er hat auch die Gabe der Beobachtung. Er treibt sich in der Vorstadt umher, um die Bewohner und ihr Treiben zu beobachten.

„Da ich ebenso schlecht gekleidet war wie die Arbeiter," so erzählt er, „und gleichgültig gegen alles Äußere, scheute sich niemand vor mir. Ich konnte mich dazugesellen, wo sie gruppenweise zusammenstanden, und ihre Streitigkeiten oder friedlichen Händel mit anhören. Die Gabe der Beobachtung war damals schon intuitiv bei mir. Ohne die Körper zu übersehen, schaute ich zugleich tief in die Seelen. Oder vielmehr, ich sah die äußere Erscheinung so scharf, daß sie mir ihr Inneres enthüllen mußte. Die Intuition verlieh mir die Fähigkeit, vollständig das Leben eines andern zu leben, mich vollständig in den Gegenstand meiner Beobachtung hineinzuversetzen, wie der Derwisch von „Tausend und einer Nacht" den Körper und die Seele aller Personen annahm, über die er ein gewisses Wort aussprach."

Und so vollständig geht er in den Personen seiner Romane auf, daß er von ihnen und ihren Verhältnissen wie von Dingen und Personen der nächsten Nachbarschaft redet:

„Indem ich diesen Leuten zuhörte, wurde ihr Leben ganz das meinige; ich fühlte ihre Lumpen um meine Glieder schlottern und ihre zerrissenen Stiefel an meinen Füßen schlampen. Ihre Wünsche, ihre Bedürfnisse, ihr ganzes Wesen floß über in mein Wesen, wie meines in das ihrige. Es war ein Zustand des lebhaftesten Traums, den man sich denken kann. Nur daß ich wachte. Ich ereiferte mich mit ihnen gegen den Werkmeister der Fabrik, der sie tyrannisierte, oder gegen rücksichtslose Arbeitgeber, die sie immer kommen ließen und nicht bezahlten. Mich selbst zu verlassen und ein anderer zu werden, war ein Spiel, das ich so oft wiederholen konnte, als ich nur wollte und das damals meine wichtigste Zerstreuung bildete. Was ist diese Fähigkeit im Grund? Etwa das, was man das zweite Gesicht nennt? Ist sie eine Veranlagung des Geistes, die, zu weit getrieben, zur Verrücktheit führen kann? Aber ich habe mich niemals viel um die Erklärung gekümmert; ich besitze sie, die seltsame Gabe, das ist alles, was ich weiß."

So schildert dieser erste Begründer der „wissenschaftlichen Methode" in der Dichtkunst in einer ungeheuren Fülle von Romanen, deren Folge er, stolz auf sein Werk, in der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften (1842—1848) „La comédie humaine" nannte, das Frankreich des napoleonischen Kaisertums, das Frankreich der Reaktion, das Frankreich des Bürgerkönigtums; so schildert er Zuständliches in einer nie gekannten Ausführlichkeit, Peinlichkeit, Anschaulichkeit und — Weitschweifigkeit, zeichnet er ohne alle moralische Prätentionen auf diesem Zeithintergrunde eine unabsehbare Gestaltenmenge (über 1500 hat man gezählt) in einer bis dahin unerhörten Lebenstreue, deutet er Seelen mit einer damals rätselhaften Eindringlichkeit auf Grund einer Analyse aller körperlichen und geistigen Eigenschaften, auf Grund einer Analyse, der nichts unwichtig ist, kein noch so kleiner Zug, keine noch so scheinbar geringfügige Angewohnheit. Der Mensch, der sich bisher geradlinig, höchstens durch eine reiche Fülle äußerer Handlung einmal aus der Bahn gedrängt, entwickelt

La comédie humaine

Zeichnungen von **Markus Behmer** zu **Balzac**, Das Mädchen mit den Goldaugen (Inselverlag in Leipzig)

Balzac hatte, die Seele, die ein klarer Spiegel war, der Charakter, der wußte, was er wollte, der konnte, was er wollte: das alles ward auf einmal durch Einwirkung tausender kleinster alltäglichster, aber in ihrer Masse Richtung gebender oder Richtung verändernder Einflüsse von außen oder innen so unsäglich kompliziert. Solch eine Seele schien ein unlösbares Gewirr sich kreuzender, verschlingender Fäden zu sein, deren unendlich mühevolles und doch reizvolles Aufdröseln der mit dem schwersten seelischen Problem fast kapriziös spielenden seelischen Analyse Balzacs so leicht zu gelingen schien. Und das, obwohl er sich's mit der Wahl seiner Lieblingsobjekte nicht leicht machte. Denn seine Liebe galt nicht dem menschlichen Durchschnitt. Das Laster reizt ihn: schon der Jünger Walter Scotts wollte den dunkleren Gestalten des Calvinismus die glänzenden Laster und bunten Sitten der katholischen Welt gegenüberstellen. Ausnahmemenschen, Ausnahmeprobleme, die etwas Pathologisches haben (wie er z. B. das uralte Thema der Blutschande in moderner Umgebung behandelte), reizten ihn zur Darstellung, leidenschaftlich unbändige Seelen voll Lebensdrang wie er, voll Gier nach Geld, Erwerb, nach Liebesgenuß, oder beharrliche geistesstarke Fanatiker des Gedankens. Er kennt nicht die Stille der Seele, die weichen Herzen, er weiß nichts von der Weltbedeutung, die auch das Zarte und Reine hat. Er kennt nur Sturm. Poesie ist ihm nicht ein Spiel der Gefühle, eine ruhige Freude des Auges an Maß und Proportion, wie denn auch seine Romane formal manchmal ästhetische Ungeheuer sind. Gegenüber seiner Kunst hat alle zeitgenössische etwas Einschläferndes, Einlullendes. Poesie ist für Balzac nichts erst durch die künstlerische Darstellung Gewonnenes, Poesie ist ihm eine Lebensäußerung starker Seelen. Wer einen unbändigen Willen hat, der *hat* Poesie, Poesie *hat*, wer mit seinen Leidenschaften ringt, wer mit einem überragenden Verstande skeptisch Menschen und Dinge wertet. Daß Balzac, der unbewußt nur in seiner Hinneigung zu Swedenborgs Mystik der Zeit der Romantik auch sein Opfer brachte, sich selbst für einen solchen Helden des Verstandes hielt, wissen wir aus der Vorrede zu seinen Werken. Mit den ersten Dichtern und Philosophen aller Zeiten stellte er sich auf eine Stufe. Überlastet, überbürdet, starb Balzac, von Natur aus einer der robustesten Menschen des vergangenen Jahrhunderts, verhältnismäßig noch jung, 1850. Hundert Bände hatte er geschrieben.

Zeichnung von **Gustav Doré** zu **Balzac**, Die dreißig sehr drolligen und sehr kuriosen Geschichten, genannt Contes drolatiques (Verlegt bei Piper & Co. in München 1908)

Guſtave Flaubert

Von denen, die Balzacs Werk fortſetzten, war der eine, Guſtave Flaubert, bei Balzacs Tode 29, die beiden andern, die Brüder Edmond und Jules de Goncourt 28 bzw. erſt 20 Jahre alt. Eine Zeitlang war auch Flaubert Romantiker geweſen und Victor Hugo und Byron waren ſeine Muſter, dann

Flaubert

Phot. von P. Nadar in Paris

ward er wie Balzac naturaliſtiſcher Künſtler. Bei ſeinem Vater, einem berühmten Mediziner, ſtudierte er Anatomie. Ein Künſtler ganz anderer Art als Balzac. In einem längeren Leben ſchrieb er nicht den zwanzigſten Teil. Aber es ſteht wohl in keinem ſeiner Werke auch nur ein kurzer Satz, deſſen Inhalt er ungeprüft übernommen, deſſen Formulierung und deſſen Stellung im Rahmen des Kunſtwerkes er nicht mit überlegenem Kunſtverſtande überdacht hätte. Gleich ſein erſter Roman, das erſte große reine und wohl unerreichte Kunſtwerk des neuen Realismus, die „Madame Bovary", deren Erſcheinungsjahr 1857 das Schickſalsjahr des Realismus iſt, hat alle Merkmale der eigenartigen Flaubertſchen Kunſt. Der Roman gibt nichts als ein Sittenbild aus der Provinz, die Geſchichte einer unglücklich Verheirateten, die aus

Madame Bovary

Flaubert

einer Art dumpfen Glückverlangens heraus ihren Mann, einen gutmütigen Troddel von Mediziner, hintergeht, belügt, um Glück und Ruf und Besitz bringt, und sich selbst, als sie alles entdeckt glaubt, tötet: die Geschichte einer wachsenden allgemeinen Lebensenttäuschung. Sie ist keine Ausnahmenatur, diese Madame Bovary, wie so viele Balzacsche Helden und Heldinnen. Ohne alle Grandiosität ist ihr Kampf, ohne alle rechte Leidenschaft; leidlich beweglich in der Jugend, sinkt sie immer mehr und mehr in Dumpfheit, Enge, Trübe, Angst. Es ist ein bürgerliches Alltagsschicksal bürgerlicher Alltagsmenschen, aber seine Gestaltung durch diesen Künstler, der ein Philisterhasser war wie kaum einer, ist ein überragendes Werk der realistischen Kunst. Eine Gestaltung ohne jede innere Anteilnahme des Künstlers, der nicht für und nicht gegen seine Menschen, nicht für und nicht gegen die Verhältnisse zu sein scheint, die deren Schicksal sind, eine Gestaltung ohne jedes Pathos, ohne jede auch noch so heimliche Sentimentalität. Eine Gestaltung durch eine Künstlerhand, die nie auch nur leise zittert, einen Vortrag, in dem nie eine Saite des Künstlerherzens ungewollt leise mitschwingt, eine Gestaltung, die nur *eine* Aufgabe und *ein* Ziel hat, das durch unermüdliches, ausdauerndes Studium und durch unermüdliche Beobachtung gewonnene Verständnis für die Kompliziertheit des Seelenlebens auch eines typischen Menschen künstlerisch zu verwerten, in Bildern aus dem Leben von rein sachlicher Echtheit. Zwingend gerade im Vergleich mit späteren so oft in der Breite und in nebensächlichem Detail zerfließenden realistischen Werken die Art, durch welche diese Echtheit erreicht ist, erstaunlich die Sicherheit in der Wahl der Einzelzüge, mit denen etwa eine Person, ein Ort, ein Zustand geschildert wird. Welch eine Kunst, eine Kunst der lyrischen Konzentration z. B. in der Schilderung des landschaftlichen Hintergrundes!

Die andern Werke

Und was von der „Madame Bovary", das gilt auch von späteren Werken, von ihrem Gegenstück, der „Education sentimentale", dieser ebenso kühl sachlichen Entwicklungsgeschichte eines jungen Mannes in Paris, diesem ebenso lebensechten Lebensernüchterungsroman, das gilt auch von dem historischen Kulturromane „Salammbô", der das Karthago der Hannibalzeit in wunderbarer Plastik wiederaufleben läßt, das gilt auch von den Erzählungen, deren schönste doch wohl die keusche „Legende von der Gastlichkeit des heiligen Julian" bleibt, das gilt auch von den Briefen dieses grausam nüchternen, immer mehr zum Pessimismus sich wendenden Künstlers.

Die Goncourt

Die Goncourt

Nahezu gleichzeitig mit Flaubert schaffen die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, bis zum Tode des Jüngeren (1870) in gemeinsamer Künstlerarbeit, ihre Romane und Dramen. Jedem Feuilletonismus bitter feind, bitter feind aller Tradition, ringen sie in jahrelangem Suchen nach einem neuen

Stil

Stil, nach ihrer „écriture artiste", nach ihrem „style impressioniste", der, wenn es sein muß, durch Mißachtung aller nur grammatischen Beziehungen, aller Regelmäßigkeit des Satzbaues, aller die Beziehungen der Wortinhalte zu sehr logisch vergröbernden Bindeworte, jede Nuance jedes noch so zarten verschwebenden Gefühles wiedergeben sollte und den feinen Duft, den wir wie ein Geheimnis um Menschen und Dinge spüren. Als einst Daudet im Kreise der Freunde einmal sagte: „Das Undarstellbare darstellen können nur die Goncourt", da erwiderte Edmond zustimmend mit Künstlerstolz:

Edmond de Goncourt

Photographie Nadar in Paris

Die Goncourt

„Wir drückten Dinge aus, die auszudrücken vor uns unmöglich schien. Wir sind die ersten Dichter der Nerven gewesen, empfindlicher und empfänglicher als die andern, feiner, rascher, inniger vibrierend und bessere Künstler im Gefühle des Unmerklichen, ob wir nun eine Poularde kosteten oder eine Zeichnung betrachteten oder seidene Hemden strichen. Immer wußten wir die letzte und geheimste Feinheit der Dinge, den leisen Duft, der um sie schwebt, zu spüren. Wir waren immer machines à sensations. Es ist uns gelungen, zu sehen, was niemand sieht, zu hören, was niemand hört, zu schmecken, was niemand schmeckt. Es ist uns gelungen, die Dinge durch die Brille zu zeigen, die vor uns noch niemandem gedient hat. Es ist uns gelungen, eine neue Optik zu geben und den accent fiévreux in die Kunst zu bringen, den das große Leben um uns hat."

Thema der Romane

Inhaltlich nehmen die Goncourt Balzacs und Flauberts Gedanken der literarischen Studie nach der Natur wieder auf, nur mit dem Rechte größerer Anteilnahme des Künstlers und mit der Betonung des Wertes für eine freie Moral der Menschheit. „Der Roman", so führen sie aus, „erweitert und vergrößert sich, er beginnt die große ernste, leidenschaftliche, lebendige Form der literarischen Studie und der soziologischen Untersuchung anzunehmen, er wird durch die Analyse und genaue Erforschung die moralische Geschichte der Zeitgenossen, er hat die Arbeiten und Pflichten der Wissenschaft auf sich genommen."

Betonung des Sozialen

So liefern die Goncourt in grausamen Analysen eine Schilderung der gesellschaftlichen Niederungen, ohne etwa je darein zu verfallen, in der Schilderung sozial niedrig stehender Menschen allein die Aufgabe des modernen Romans zu erblicken. Aber sie sind die ersten, die auch für die niederen Klassen einen Platz im modernen Roman fordern, wie sie auch schon in jungen Jahren die Propheten der Zukunftsbedeutung des modernen Arbeiterproletariats sind, schon 1855 schreiben:

„Die Verwilderung ist alle vier- bis fünfhundert Jahre notwendig, um die Welt neu zu beleben. Die Welt würde sonst an der Zivilisation sterben. Ehemals, wenn in Europa die alte Bevölkerung eines anmutigen Landes gehörig blutarm geworden war, fielen aus Norden sechs Fuß lange Kerls über sie her, welche die Rasse wieder auffrischten. Jetzt, wo es in Europa keine Wilden mehr gibt, werden die Arbeiter dieses Werk in etwa fünfzig Jahren vollbringen. Man wird das die ‚soziale Revolution' nennen."

Und nun wird durch die Goncourt, wie sieben Jahre früher das Jahr 1857 durch Flauberts „Madame Bovary", das Jahr 1864 zu einem Schicksalsjahr der neuen Literatur. Ihre „Germinie Lacerteux" erscheint, die Geschichte eines Dienstmädchens, das verkommt und verlumpt. Zum ersten Male wird durch einen wirklichen Kunstverstand — nicht durch die Mache eines Kolportageromanciers, wie etwa Eugène Sue einer war — Armut, Schmutz, Elend, das gemeine Leben der Gasse der darstellenden Liebe und Anteilnahme des Künstlers für wert gehalten. Denn alles ist der Schilderung wert, jede Menschenseele und jedes Menschenschicksal wert der seelischen Analyse. Und so ist das Selbst- und Menschenstudium der Goncourt unermüdlich, unermüdlich die Gier, mit der sie beobachten, das unbewußte, so aufschlußreiche Mienenspiel verfolgen. Und was in ihren Werken keinen Niederschlag fand, das trugen sie tagaus tagein seit dem Jahre 1851 in ihr „Journal" ein: eine unerschöpfliche Sammlung eines Künstlereifers, eines Ringens mit dem Stoffe, eines immer wiederholten Versuches, hinter das Geheimnis der menschlichen Seelen zu kommen, Welt und Menschen gerade so zu schildern, wie sie im Momente der Beobachtung sich gaben. Ein Schatz von „documents humains" wie die Goncourt diese erlauschten Seelenoffenbarungen zuerst nannten, indem

Germinie Lacerteux

Das Journal

sie einen Ausdruck des Kunsthistorikers Taine über Balzac auf ihre Kunstanschauung übertrugen. Ein reicher Beitrag zur Charakteristik des ganzen Freundeskreises der realistischen Künstler, zu dem außer den Goncourt, außer Flaubert, Daudet, dem Russen Turgenjew auch der Mann gehörte, der bald für die ganze literarische Welt als der eigentliche Theoretiker und Praktiker der neuen künstlerischen Bewegung leidenschaftlichen Haß auf sich zog, leidenschaftliche Verehrung genoß — Emile Zola.

Die Goncourt

Emile Zola

Nur mütterlicherseits ist Zola Franzose: sein Großvater war ein Venetianer, seine Großmutter eine Griechin aus Korfu, sein Vater ein Italiener aus der Lombardei. Ein ewig Unsteter, dieser Vater, bald Offizier, bald Ingenieur, der schließlich mehr durch Zufall in einem kleinen Städtchen der Provence zu einer leidlich äußeren Ruhe kam, weil er hier für seinen fast krankhaft regen, erfinderischen Arbeitseifer zwei große technische Probleme zu lösen fand. Zu einem zunächst liebevollen, aber nicht zu lauten Interesse für alles naturwissenschaftlich-technische Wissen war diese leidenschaftliche Beschäftigung mit modernen technischen Problemen in dem Sohne gemildert, der ihm hier in Aix 1840 geboren wurde, und der, ein frühe Vaterloser, hier seine erste Schulbildung genoß. Die verarmte Familie muß nach Paris übersiedeln, im Lycée St. Louis kann sich Zola nicht einleben: zweimal fällt er durchs Examen. Er wird Bohemien wie viele und führt über zwei Jahre lang jenes bittersüße, jugendlich romantische Künstlerzigeunerleben voll Hunger und Entbehrung, voll äußerer Erniedrigungen, die mit mühsam erworbenem Stoizismus ertragen werden, und doch ein Leben voll erster Künstlerfreuden und hochfliegender Pläne, wie es ein anderer, wie es der liebenswürdigste Realist jener Zeit, Henri Murger, in seinen „Scènes de la vie de Bohême" zwischen Tränen lächelnd skizziert hat.

Zola
Kindheit und Jugend

Schon jetzt haben alle literarischen Arbeiten Zolas etwas Zyklisches. Aber noch schreibt er neben kleinen Prosaerzählungen meist in Versen: eine „amoureuse comédie" wird fertig, eine Art Hölle, Fegefeuer und Paradies der Liebe, und über dem Lieblingsplane einer großen Trilogie, der „Genesis", die von der wissenschaftlich genau geschilderten Entstehung der Welt über die Geschichte des Menschen zu einer Schilderung der sich allmählich zur Gottgleichheit entwickelnden Menschheit führen sollte, wird viel Elend vergessen. Doch wird der Plan nicht ausgeführt. Die Not treibt schließlich Zola zu einer Stellung im Kontore des Buchhändlers Hachette, und nur die Abendstunden und der Sonntagmorgen gelten der literarischen Arbeit. Nulla dies sine linea: kein Tag ohne eine Druckseite: nie hat ein Künstler das bitterer ernst genommen als dieser stetig an sich arbeitende Zola; nie hat ein Bohemien von der sprichwörtlich gewordenen Bummelei des zigeunernden Literaten weniger an sich gehabt als er.

Die ersten Arbeiten

Von den Versen wendet sich Zola allmählich zur Prosa. 1864 erscheinen seine ersten kleinen Prosaerzählungen, die „Contes à Ninon". Eine leidenschaftliche Liebe zur Kunst spricht aus dem Vorwort: „Ein Buch konnte mich krank machen, ein Gemälde erschütterte mich wie ein öffentliches Unglück... Außer der Kunst gab es für mich nichts anderes auf der Welt." Inhaltlich und formell sind die Erzählungen noch ein ganz romantisches Büchlein. Es

Contes à Ninon

Emile Zola

Nach dem Gemälde von **Edouard Manet** (1868)

enthält Märchenbilder und Märchengeschichten von Riesen, Zwergen, Feen, Königssöhnen, es geschehen Wunder: noch schwärmt der Autor. Aber schon das Buch des nächsten Jahres, bereits ein Roman, hat mehr Wirklichkeitsschilderung. Aus seinem eigenen Zigeunerdasein hat Zola manche Erfahrung, manche Befürchtung in diese „Confession de Claude" verarbeitet, diese Erzählung von einem zum Höchsten strebenden, aber allmählich verlumpenden Bohemien.

Confession de Claude

Der Kritiker

Ganz findet sich Zola erst 1866 als Kritiker und Journalist. Auf dem Umwege über die Kritik der zeitgenössischen Malerei und Dichtkunst kommt er auf den eigenen Weg für sein literarisches Schaffen. Mit seiner Kritik des Pariser Salons von 1866 ist Zola mit einem Schlage der bekannteste und gehaßteste Kritiker. Er eifert gegen die herrschende Schule, gegen die

gedankenlose Nachäffung älterer Muster, die in Konvention erstarrte Unselbständigkeit, die Schablone, die „idealistische Phrase“, und preist dagegen die Kunst des Impressionisten Manet als einzige echte Gegenwartskunst, als die einzige Kunst, die wirklich die Natur wiedergebe. Und indem Zola ganz allgemein den Künstler nach seiner Stellung zur Natur beurteilt, beginnt er auch die Dichter der Gegenwart danach zu bewerten. Er rühmt Flaubert,

Zola

Bekenntnis zum Naturalismus

Photographie von Zola der Verlagshandlung für ihre Biographischen Volksbücher überlassen

Taine, die Goncourt, es knüpfen sich bald persönliche Beziehungen zu diesen Künstlern an, und als, inmitten böser literarischer Fronarbeit (Die Geheimnisse von Marseille) entstanden, die „Therese Raquin" 1867 erscheint, da steht in der Vorrede das Bekenntniswort: „Le groupe d'écrivains naturalistes, auquel j'ai l'honneur d'appartenir."

Therese Raquin

Zwei Seelen werden in diesem ersten Romane des Naturalisten Zola wissenschaftlich kühl wie von einem Arzte untersucht. Die Handlung ist nichts, die Krankheitsgeschichte einer Leidenschaft „zweier Instinktwesen, die von ihren Nerven und ihrem Blute beherrscht werden", alles. Es wird geschildert, wie ein verbummelter Maler und Student, um eine unglücklich verheiratete Frau zu besitzen, im Einverständnis mit ihr zum Mörder wird, wie aber — alle Welt glaubt an ein Unglück — von der Stunde an die Angst über sie Herr wird, wie sie sich zwar heiraten — aber unsäglich traurig ist ihr Hochzeitstag —, wie dann die Qual wächst von Tag zu Tag, wie sie sich schließlich verabscheuen, sich zanken, streiten, sich mißhandeln, um endlich zum Gifte zu greifen.

Aber sehr schnell steht Zola auch diesem Werke wieder kritisch gegenüber. Es gilt ihm schon in der Vorrede zur zweiten Auflage nur als Studie einer allzu seltenen Ausnahme, ist ihm als Drama des modernen Lebens zu einseitig, zu sehr in den Grenzen des Abscheulichen und Wahnsinnigen eingeschlossen. Er tadelt den Stil als nicht einfach, nicht natürlich genug für einen „roman d'analyse", einen analytischen Roman, und vermißt in der Betrachtung der Gesellschaft „den höheren Standpunkt".

Madeleine Férat

Den Weg dazu findet er über der Arbeit an seinem nächsten Roman, der dem Freunde Manet gewidmeten „Madeleine Férat". Neben der Heldin Madeleine steht hier im Mittelpunkte ein sensitiver, nervöser Aristokrat, mit einem weichlichen Herzen voll Zartgefühl und Edelmut. Wie kommt er zu diesen Eigenschaften? fragt Zola. — Durch Vererbung, durch seine Abstammung. Und dies Problem der Herkunft und Begründung der menschlichen Tugenden und Schwächen, in dieser Frage zuerst gestellt, in dieser Teilantwort zuerst gelöst, läßt Zola nicht wieder los. Das Ideal eines neuen wissenschaftlichen Romans dämmert auf, der nicht nur Naturwahrheit gibt, sondern auch Naturlogik, in dem sich alles gesetzmäßig nach Naturgesetzen entwickeln muß, nichts sich anders entwickeln kann. Acht Monate studiert Zola in der Kaiserlichen Bibliothek naturwissenschaftliche Werke aller Art, physiologische und psychologische, soziologische und statistische, und als Frucht aller dieser Studien entsteht als die theoretische Begründung eines neuen Romanideals die Idee des „roman expérimental", entsteht als Versuch seiner praktischen Verwirklichung die Idee eines großen Romanzyklus, des Zyklus der „Rougon-Macquart".

Theorie vom Experimentalroman

Der naturalistische Schriftsteller ist, das sind etwa die Hauptgedanken der Theorie vom Experimentalroman, ein wissenschaftlicher Experimentator. Im Gegensatz zum tändelnden, schwärmenden Idealisten, der sich von der Phantasie tragen läßt, der „geheimnisvolle Einflüsse annimmt, die sich der Analyse entziehen, und der sich deshalb in einem Gebiete des Unbekannten außerhalb der Naturgesetze bewegt", ist der Naturalist ein kühler Rechner, der, weil er „jeden Fall der Beobachtung und Erfahrung unterwirft, eine andere künstlerische Sprache spricht". Denn er strebt danach, „das Übernatürliche und Vernunftwidrige zu vernichten, unerbittlich alle Metaphysik zu verbannen, die Rhetorik nur als Hilfswerkzeug zuzulassen, einzig und allein

die physiologische Betrachtung des Menschen festzuhalten und alle sinnlichen und sittlichen Erscheinungen auf den erfahrungsgemäß richtigen Beweggrund zurückzuführen, in der hochmoralischen Absicht, dieser Erscheinungen Herr zu werden, um sie lenken zu können". Alles in allem: „Der experimentierende Romanschriftsteller ist nichts als ein Spezialgelehrter, der das Werkzeug anderer Gelehrten, die Beobachtung und die Analyse, künstlerisch anwendet. Seine Domäne ist dieselbe wie die des Physiologen, nur reicht sie weiter." Zola

Der Stoff nun, mit dem der naturalistische Künstler experimentiert, ist der Mensch. Der Mensch, der ein Stück Natur ist, ihren Gesetzen so gut untertan wie jedes ihrer Geschöpfe, der Mensch als „produit de l'air et du sol comme la plante", der Mensch, scheinbar Herr über alle Dinge, und doch nicht mal Herr über sich selbst, der Mensch, dessen freier Wille eine Illusion ist, der Mensch, dessen Charakterentfaltung eigentlich Temperamententfaltung ist, dessen ganzes Dasein durch zwei für Zola wissenschaftlich bewiesene große Gesetze bestimmt wird: durch das Gesetz der Vererbung (Claude Bernhard ward hier Zolas Lehrmeister) und durch das Gesetz vom bestimmenden Einfluß der Umgebung, durch das Gesetz vom Milieu (Gedanken aus der Philosophie der Kunst von Hippolyte Taine waren hier für Zola von Einfluß). Der Stoff des Experiments

Vererbung und Milieu

Jeder Roman ist nun nichts als ein Experiment, bei dessen Verlauf diese beiden Naturgesetze wirksam sind. Der experimentierende Künstler wählt — es ist das Zolas Arbeitsweise — eine Anzahl Menschen mit bestimmten durch Vererbung gewonnenen Eigenschaften oder Anlagen: die Vorgeschichte weiß, wie in der und jener Lage die Ureltern, die Eltern, der Mensch selbst gehandelt hat. Dokumente, Beweisstücke für die Naturnotwendigkeit der sich im Roman entwickelnden Handlung nennt Zola diese Daten. Nun lebt jeder Mensch in irgendeiner sozial hoch oder tief stehenden Gemeinschaft, im Mietshause oder im Villenviertel; seine Umgebung wechselt oder bleibt die gleiche, er lebt in der Großstadt oder Kleinstadt oder auf dem Dorfe, dem platten Lande, im Gebirge oder an der See. Er ist geboren in einem gewissen Bildungskreise, in dem er bleibt oder über den er hinaus wächst oder strebt. Er hat einen Beruf oder eine Beschäftigung, er herrscht oder wird beherrscht. Das alles in seiner Gesamtheit und in verwirrender Fülle ihn täglich bedrängende oder in eintöniger Wiederkehr ihn sich ähnlich machende fremde Leben ist das Milieu, das sein Wesen bestimmt. Und da auch die Einzelheiten des Milieus, genau so wie die für das Vererbungsgesetz herangezogenen beweisenden Daten der Vorgeschichte, Dokumente, Beweisstücke für die Naturnotwendigkeit der sich im Roman vollziehenden seelischen Entwicklung sind, so ergibt sich für den naturalistischen Dichter als neue Forderung die Aufgabe einer auf peinlich genauer Kenntnis beruhenden bis ins Einzelnste gehenden Schilderung des Milieus. Denn nichts ist nebensächlich: wie es für den naturalistischen Künstler keine niedrigen und keine höheren Leidenschaften gibt, wie für seine seelische Analyse die Liebesleidenschaft den gleichen Wert besitzt wie die Trunksucht, wie für ihn überhaupt „das menschliche Wesen kein Oben und Unten" hat, sondern nur „Leidenschaften, deren Äußerungen alle sich gleich unrein erweisen", so hat auch jedes Milieu und in jedem Milieu wieder jeder Teil den gleichen Wert, das gleiche Recht auf die gleiche ausführliche Schilderung: Das Große wie Kleine, das Schöne wie Häßliche, die Farben und die Form der Fleischstücke in einem Fleischerladen, die Gerüche in einem Käseladen, sie interessieren den Die Dokumente

Milieuschilderung

Zola

naturalistischen Schriftsteller ebensosehr, wie die märchenhafte Blumenpracht und das Meer von Duft in einem paradiesischen Garten. Er fühlt die gleiche Verantwortlichkeit, wenn er den Hof, die Tuilerien, wo die Höhen der Gesellschaft verkehren, oder wenn er die Schnapskneipe beschreibt, in der der Säufer aus dem Volke sich betrinkt. Das geistige Rüstzeug, mit dem der Gelehrte arbeitet, hat nicht mehr Recht auf Schilderung als Pflug und Spaten oder das Handwerkszeug des Grubenarbeiters.

Milieukenntnis

Als praktische Folge aber der Notwendigkeit genauer Milieuschilderung ergibt sich eine Forderung an den Schriftsteller, die, in solcher Entschiedenheit ausgesprochen, neu ist: er muß alles kennen oder kennen lernen, er darf sich nie mit vagen Vorstellungen begnügen, es darf für ihn keine verschlossenen Fachkenntnisse, keine Berufsgeheimnisse geben. Er muß überall zu Hause sein, in einer Person nacheinander oder zugleich, je nach den Menschen seines Romans Tapezierer, Dekorateur und Tischler, Marienpriester und Bohemien, Botaniker und Fleischer, Goldarbeiter und Kneipenwirt, Finanzaristokrat und Grubenarbeiter, Spekulant und redlicher geistiger Arbeiter, unermüdlich tätiger Künstler und Forscher und ewig faulenzender Lebemann sein können, er muß ebenso das Geheimnis kennen, wie man als Minister ein Land regiert, als Feldherr eine Schlacht leitet, wie die Fähigkeit haben, eine Lokomotive zu führen. Er muß den Mechanismus jeder Arbeit und Einrichtung, die Atmosphäre jedes Berufs- und jedes Beschäftigungskreises kennen, ehe er naturwahre Menschen mit dem Automatismus der Gebärden ihres Milieus darin zeichnen kann, oder er muß, da das alles zugleich zu beherrschen unmöglich ist, keine Zeit, keine Mühe, kein Geld, keinen Weg scheuen, um in einem Milieu so tief untertauchen zu können, daß er, der eigentlich nur wissenschaftlicher Sammler von Dokumenten ist, sich selbst als der Sklave des Milieus fühlen kann.

Dokumente der Vererbung, Dokumente des Milieus: so wichtig sie sind, sie sind erst die Voraussetzungen für das Experiment des Schriftstellers. Wie geht das Experiment nun selbst vor sich?

Verlauf des Experiments

Der experimentierende Künstler hat einen bestimmten Menschen, ein bestimmtes Milieu. Als Ausgangspunkt wählt er dann ein Ereignis, das für diesen Menschen mit diesen Anlagen möglich, für dieses Milieu bezeichnend ist. Nun fragt er — und diese Arbeitsweise ist ebensosehr Ausdruck der naturwissenschaftlich exakten Zeitrichtung wie Zolas Anlage, der jede leichte Erfindungsgabe versagt war —: Wie wirkt das Ereignis auf diesen Menschen? Wie auf seine Umgebung? Welche Menschen zieht es zum Mitspiel herbei? Wie ist das Wechselspiel zwischen Anlage und Milieu? Und indem der Schriftsteller so experimentierend fragt und antwortet, auf jede eindeutige Frage eine eindeutige Antwort sucht und geben kann (sicher eine Selbsttäuschung, da auch unser heutiges, viel reicheres Material das nicht zuläßt, die Antwort eher vieldeutiger macht), entwickelt sich mit der Analyse eines Temperaments die Fabel eines Romans, und wenn keine Frage mehr zu stellen, keine Antwort mehr zu geben, kurz, wenn das Experiment zu Ende ist, da ist an Stelle einer im Anfang meist noch verschwimmenden Vorstellung vom Verlaufe der klare Plan eines Romans getreten, dessen Ausführung nur noch Sache der Technik ist.

Plan eines Romanzyklus

Der Durchführung dieses Programms einer neuen naturalistischen Romankunst — es wird in einer eigenen Schrift erst elf bis zwölf Jahre später 1880

gegeben — dient nun der Plan eines großen Zyklus von Romanen. Der Gedanke ist weniger eine Wiederaufnahme des Balzacschen Lebenswerkes der comédie humaine in einer kompositionell strafferen, strengeren Form — ist doch Balzac nie über eine Trilogie hinausgekommen — als das denknotwendige Ergebnis der Anwendung des Gesetzes der Vererbung. Denn dies Gesetz ließ sich kaum zum ersten Male in der Literatur nur an einem oder wenigen Vertretern nur einer Generation zeigen, da mußte es verblüffen, die Tragik eines Weltgesetzes mußte zur erdrückenden Wucht eines seltsamen Einzelfalles abgeschwächt erscheinen. Wollte man es aber in seiner wahren Natur zeigen, in seinen für uns Menschen guten wie schlimmen Folgen, in seiner von Kind auf Kindeskind wirkenden schleichenden Unerbittlichkeit, seiner unterminierenden, stillen, dumpfen Totengräberarbeit ebenso wie in seiner die guten Anlagen erst langsam herausarbeitenden Art, so ließ sich dies Gesetz am besten nur an möglichst vielen, verschiedenen Vertretern verschiedener Generationen durchführen. Ganz abgesehen davon, daß mit jedem neuen Vertreter ein neues Milieu erobert werden konnte, mit jedem neuen Roman das Gesamtwerk des Schriftstellers der Totalität des Lebens der Zeit näher kommen mußte. Und so reift in den Jahren 1868 und 1869 der große Plan eines Zyklus von zwanzig Romanen, der Plan zu: „Les Rougon-Macquart".

Der Zyklus und das Gesetz der Vererbung

Les Rougon-Macquart

„Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire," so lautet der Untertitel. Das heißt: der Zyklus ist zugleich Geschichte einer Familie und Weltbild einer ganzen Epoche. Er ist Familiengeschichte vom Standpunkte der Erblichkeit. Fünf Generationen umfaßt er, die alle von der einen, frühe in Wahnsinn verfallenden, aber noch die fünfte Generation erlebenden Ahnmutter Adelaide Fouque abstammen. Die Familie besteht aus einem legitimen Zweig, den Rougon, und einem illegitimen aus der wilden zweiten Ehe der Adelaide mit einem Schmuggler und Säufer, den Macquart. Die Rougon, die Nüchternen, Gesunden, Starken, Ehrgeizigen, steigen empor, schon der Enkel der Adelaide ist Minister und Vizekaiser; die Macquart bleiben mehr in den sozialen Tiefen, stärker wirkt der Alkoholismus des Ahnherrn und der Wahnsinn der Ahnmutter in ihnen nach. Aber es gibt auch unter ihnen starke, unerschöpfliche Naturen. Denn „die Erblichkeit", so meint auch Zola, „hat eine Grenze ebensogut wie die Schwerkraft". In einer Ehe zwischen Cousin und Cousine vereinigen sich beide Zweige und verstärken sehr interessant die Wirksamkeit des Vererbungsgesetzes. Im ganzen ist die Geschichte der Familie die Geschichte einer zunehmenden Degeneration. Mathematische Genauigkeit hat Zola immer für sie in Anspruch genommen. „Ich werde," so schreibt er, „während ich den doppelten Einfluß des Temperaments und der äußeren Umstände ins Auge fasse, klarzulegen streben, welcher Faden mathematisch von dem einen Menschen zum andern führt."

Der Zyklus als Familiengeschichte

Wir glauben das heute in dieser Entschiedenheit, und zwar gerade auf Grund neuester physiologischer Forschungen (z. B. der Chromosomentheorie) nicht mehr. Aber interessant als erstes großes Wagnis, interessant auch als Lösungsversuch bleibt dieser erste ausgeführte Plan, ein in der Natur beobachtetes Gesetz im Rahmen eines Riesenkunstwerkes triumphieren zu lassen. Und höchst reizvoll bleibt die Kunst, mit der Zola das Variantenspiel der Natur, die verschiedene, immer wechselnde Ausdrucks- und Wirkungsform einer Anlage gestaltet hat. Höchst reizvoll z. B., wie er die schlimmen Anlagen der Familie, die Keime zur Habsucht und Herrschgier verfolgt hat,

Zola

wie er den Hang zum Wahnsinn und Alkoholismus bald als Schwachsinn, als Überempfindlichkeit, als Hang zu einem mystischen Traumleben, als Wechsel zwischen Leidenschaftlichkeit und weichem Sehnen, als künstlerische Phantastik, die eine Aufgabe überspannt, als Hang zum religiösen Wahnsinn, bald in den roheren Ausdrucksformen der Zerstörungswut, der Mordsucht aus Sinnlichkeit variiert hat.

Der Zyklus als Weltbild einer Epoche

Zugleich aber ist der Zyklus Weltbild einer ganzen Epoche, einer leidenschaftlichen, zügellosen, der Epoche des zweiten Kaiserreiches: mit der Geschichte des Staatsstreiches in einem südfranzösischen Städtchen beginnt der Zyklus, mit dem Zusammenbruch bei Sedan schließt er. Denn der darauf noch folgende zwanzigste Roman ist nur ein wissenschaftlicher Epilog.

Zum Weltbild wird der Zyklus durch die überwältigende Fülle von Bildern des modernen Lebens. Es fehlt kein Beruf und Stand, die Lohnarbeiter, die Bauern, die kleinen Bürger, die Händler, Krämer, Handwerker und Gewerbetreibenden haben darin ebenso ihre Stelle wie der Kleriker, der Gelehrte, der Künstler, der Großkaufmann, der Spekulant, der Finanzaristokrat, der Junker und der Minister. Es fehlt keine Gesellschaftsschicht, keine Lebensgewohnheit, es fehlt nicht die goldene Pracht des verfeinerten Lasters, es fehlt nicht der Luxus und nicht die solide Arbeit, nicht das kümmerliche Ringen in Dumpfheit. Das Leben des Hofes hat darin seinen Platz wie das des vornehmen Bürgertums, des bescheiden tüchtigen Mittelstandes, das Leben der Courtisane wie das des in Armut, Not und Schande, Schmutz und Verwahrlosung erstickenden Proletariers. Von den Tuilerien bis zum Waschhaus und der Kneipe wechselt der Schauplatz. Die Provinzstadt und die Hauptstadt in allen ihren Vierteln bildet den Hintergrund ebenso wie das Dorf, das Meer, das Industriezentrum. Es fehlt keine moderne Lebenseinrichtung und Wirtschaftsform: es haben im Zyklus die Markthallen, das Warenhaus, die Börse, die Bergwerke und die Eisenbahnen ihren Ehrenplatz. Es fehlt keine Form moderner Gesellschaftskrisen und modernen Völkerlebens: Bilder eines Streikes, einer modernen Revolution, eines modernen Krieges ziehen vorüber.

Zolas Milieustudien

Und keine Phantasiebilder, sondern Bilder, deren Einzelzüge ein mühsames Studium, wie der Theoretiker es forderte, die eine tage-, wochen- und gar monatelange Beobachtung gesammelt hatte. Welche vorbereitenden Studien waren allein nötig gewesen, um jenes große Werk der Schilderungskunst, jenes feine, farbige Still-Leben des „Ventre de Paris“ entstehen zu lassen. Zu jeder Tageszeit hatte Zola die Markthallen beobachtet, bei Sonnenschein und im Regen, im Nebel und Schnee, unermüdlich immer im Notieren. Er war mit einem Inspektor durch alle Keller und Böden bis auf die Dächer geklettert. Er hatte sich einmal nachts einsperren lassen, um Zeuge zu sein, wie hier des Morgens, wenn in der Dämmerung die Stände gefüllt werden, das Leben erwacht. Er hatte die Polizeivorschriften für die Hallen eingehend studiert. Und ebenso genau nahm er es mit der Vorbereitung zu jedem Werke. Er verbrachte Tage und Wochen in den großen Warenhäusern von Paris, er fragte alles aus, hing sich an jeden Verkäufer, jede Verkäuferin, er erkundigte sich nach der Art ihrer Beschäftigung, ihrer Weise, zu leben, zu essen und zu schlafen, nach der Art ihrer Erholung, er ging ihren sonntäglichen Vergnügungen nach, er achtete auf die wiederkehrenden Wendungen ihrer Sprache, er beobachtete stundenlang das Schmücken der Schaufenster, er besuchte die Chefs der Warenhäuser wie die kleinen Geschäftsleute, deren

Lebensmöglichkeit die großen Warenhäuser erschwerten oder untergruben, er las und exzerpierte wissenschaftliche Werke über die Kleptomanie, alles, ehe er den Roman „Au Bonheur des Dames" schrieb. Er ließ sich von einem alten Lebemann lockere Geschichten erzählen, er besuchte eine ehemals bekannte Courtisane und nahm ihr Haus nahezu kriminalistisch-wissenschaftlich auf, er ließ sich von einer Dame der Halbwelt zu einer Gesellschaft einladen, ein seltsamer Gast, der jedermann ausfragte und alles notierte, er besuchte das Grand-Prix-Rennen: alles Milieustudien zur „Nana". Er weilte sechs Monate in den Grubengegenden, er fuhr in die Schächte ein, er fuhr zwischen Heizer und Lokomotivführer tagelang durchs Land, ehe er den „Germinal", ehe er „La bête humaine" schrieb.

Der Zyklus als Studie nach der Wirklichkeit

So lebte und konnte Zola in der Gewißheit leben, eine einzige große, reine, wissenschaftliche Studie nach dem Leben gegeben zu haben. Er glaubte treu seinem Programm geblieben zu sein, das im Naturalismus keine Kunst sah, gebunden, beengt durch die Stoffwahl des Häßlichen, sondern das die ganze Welt, das Schöne so gut wie das Häßliche, für den Naturalismus beanspruchte. Hatte er sich doch fast zornig gegen, wie er meinte, einseitige Beurteiler mit dem Worte verwahrt: „Nur die Dummköpfe machen den Naturalismus zur Rhetorik der Gosse." Und er konnte hinweisen auf die Komposition des Zyklus, in dem möglichst immer auf einen Roman der starken Effekte, der wilden, unbändigen Leidenschaften ein Roman in leiseren Tönen, zarteren Farben folgte, er konnte hinweisen auf alle die Romane, welche die nicht kannten oder nicht kennen wollten, die ihn als Schöpfer des Proletarierdramas des Totschlägers oder des Courtisanenromans der „Nana" lästerten, er konnte hinweisen auf den „Ventre de Paris", der nach dem Gemälde der schamlosen sittlichen Verwilderung der bonapartistischen Parvenus in „La Curée" gleichsam in der Fülle der zum Markt gebrachten Natur ausruhte, auf das wunderliebliche Idyll des vierten Romans, auf „La faute de l'abbée Mouret", jenen einzigen großen Hymnus auf die Schönheit seiner provenzalischen Heimat, er konnte hinweisen auf den Roman, der dem leidenschaftdurchtobten „Assommoir" folgte, auf „Une page d'amour", das ganze Werk schon durch seine strenge Komposition (fünf Teile zu je fünf Kapiteln, und jeden Teil schließt eine farbenglühende, hinreißend stimmungsvolle Beschreibung der Hauptstadt) ein Ruhepunkt, er konnte schließlich hinweisen auf „L'Oeuvre", die stille Tragödie des Künstlers nach „Germinal", dem blutigen Streikroman.

Das einzelne Werk als Studie nach der Wirklichkeit

Und doch! Wirkte auch jeder einzelne Roman nur wie die Studie eines Künstlers nach der Wirklichkeit? Wirkten so vor allem die Romane, in denen Schmutz und Laster und das tierisch Elementare der menschlichen Leidenschaft künstlerische Darstellung fanden? Gewiß: die Einzelzüge waren echt. Aber ihre Aneinanderreihung, die Häufung des Häßlichen, grauenhaft Verwilderten ergab doch oft ein Gesamtbild, das bei aller Ruhe der Darstellung sich fast wie ein Pamphlet las. Woher kam das?

Die Doppelnatur: Zola als wissenschaftlicher Betrachter — Zola als sozialer Kritiker

Zwei Naturen lebten in Zola, die eine, die wie Flaubert verschwinden wollte hinter dem Kunstwerke, die voraussetzungslos, traditionslos, nur wissenschaftlich betrachten wollte, die andere, die sozial fühlte, moralisch wertete, sich entrüstete, bessernd helfen wollte. Manchmal sprach nur die eine, manchmal sprachen beide. Es konnte vorkommen, daß die eine den ersten Teil, die andere den zweiten Teil eines Satzes dachte. Die eine sagte im Gedankengange des Experimentalromans: „L'oeuvre est un coin de la nature", das

Zola

Kunstwerk ist ein Stück, ein Ausschnitt aus der Natur, und die andere fügte hinzu: „vu à travers un tempérament", gesehen durch ein Temperament, eine Künstlernatur, eine menschliche Persönlichkeit. Zola hatte Stunden, da maß er als Kritiker ein Werk nur nach seinem Verhältnis zur Natur, nur nach dem konstanten Element, er hatte andere Stunden, da erklärte er als Theoretiker, man müsse die Wirklichkeit dem „individuellen Element", dem „bis ins Unendliche mannigfaltigen" Element des „Schöpfermenschen" „unterordnen", da pries er das Temperament, das allein verhindere, „daß alle Bücher einfache Photographien seien, die sich gleichen müßten wie ein Ei dem andern". Er konnte in der gleichen Vorrede von Gefühlen und Begierden reden, die rein physiologisch bedingt seien und auf natürliche und instinktmäßige Art alle Handlungen der Menschen hervorriefen, die man nur konventionell Tugenden oder Untugenden nenne, und er konnte dann doch von einer sonderbaren Epoche „voller Torheit und Schande" sprechen. Die eine Seele konnte rein logisch experimentierend während der Vorarbeiten an einem Roman die Handlungsweise eines Menschen in einer bestimmten Lage festlegen, die andere aber schrieb zu den Notizen, den Personalakten der Person, die Zola immer anlegte, den Ausruf: „Wie könnte ein solcher Schuft auch anders handeln!" Und die moralische Entrüstung war oft stärker, „die hochmoralische Absicht", zu bessern, entschiedener. Daher die Häufung der Bilder des Häßlichen, Grausamen, Krassen, das Zola im Leben anekelte, und für dessen Darstellung in der Kunst doch wieder sein ästhetischer Glaube kämpfte. Ein ruhiger Kunstverstand diktierte die Form, eine Seele, leidenschaftlich in Haß und Liebe, wählte den Inhalt — aber auch durch die Form ging im Pathos der Perioden ein unterirdischer Strom von leidenschaftlicher Anteilnahme. Jeder dieser Romane der lauten Effekte war ein einziges, immer wiederholtes, variiertes: „J'accuse". Ich klage an eine ganze alte Zeit, eine ganze Dynastie, die Verrohung aller Instinkte, die ausschweifende Gemeinheit einer ganzen Epoche. Und aus den zarter getönten Romanen sprach ebenso unterirdisch eindringlich eine andere Stimme, eine Stimme der Sehnsucht: „J'adore". Ich bete sie an, ich ersehne sie heiß: die neue Zeit, die neue Freiheit, die neue Kunst, die neue Wissenschaft, die neue Menschheit. Und wie Zola dort zu leicht die Menschen seiner Romane zu unkomplizierten Personifikationen brutaler Instinkte vereinfachte, so wandelten sich hier leicht seine Personen zu Sehnsuchtssymbolen, wandelte sich ihr Leben zu einem symbolischen Dasein, konnte sich sogar das Milieu aus einem das Wesen, die Stimmung des Menschen beeinflussenden Faktor zu einem ihr Wesen, ihre Stimmung wiederspiegelnden Symbol wandeln. Zur Freiheitsgöttin wird die liebliche Miette im ersten Romane, zu einem neuen Adam und einer neuen Eva wird Serge und Albine im „Fehltritt des Priesters" zum Paradies der Märchengarten, in dem sie leben, und Paris wechselt den Anblick, wie die Stimmung der Personen wechselt in „Une page d'amour". Nur Naturalismus!? Nur Studie nach der Wirklichkeit!?

Milieu und Phantasie

Und das Merkwürdigste. Selbst das Milieu, zu dessen Beobachtung Zola Wochen und Monate des Studiums aufwandte, wandelte sich während der Niederschrift. Heimlich aus ihrem Winkel, in den sie der Theoretiker verbannt hatte, kroch die Phantasie und verschob ihm leise das Konzept. Wenn Zola nämlich so etwas schilderte wie die Eisenbahn, die Grubenwerke, das Warenhaus, die Schnapskneipe, da ward unter der schreibenden Hand daraus ein

groteskes, totes und doch menschenverschlingendes kapitalistisches Ungetüm. Daß sie einen gar nicht so kleinen Rest von Romantik in sein Werk einschmuggelte, das war die feine Rache der Phantasie an ihrem naturalistischen Lästerer. Daß es gerade die wirksamsten Elemente waren, die den reinen Studiencharakter sprengten, daß gerade sie Zola zu einem unerhörten Erfolge verhalfen, seine Persönlichkeit zu etwas Hinreißendem machten, dem man sich widersetzen oder von dem man sich tragen lassen mußte, das ist die schöne Ironie, die nicht selten in einem Künstlerleben ist: die immer wieder reizvolle Geschichte der lächelnden Überlegenheit der ganzen Persönlichkeit über die unter noch so großen Kämpfen geschaffene, noch so leidenschaftlich verfochtene Theorie. Zola

* * *

Dies war das Werk, dies war die Persönlichkeit, die Michael Georg Conrad nicht los ließ. Als er gegen Ende der siebziger Jahre Zolas Bekanntschaft machte, da war zwar erst die knappe Hälfte des Zyklus der Rougon-Macquartromane vollendet, aber Zola war schon seit dem Assommoir Frankreichs bekanntester Schriftsteller, der Charakter seines Schöpfers stand fest. Und beides, Werk wie Persönlichkeit ward dem schwärmenden Deutschen zu einer immer wieder neuen Offenbarung. Zum ersten Male sah er die ganze Fülle des modernen Lebens für die Kunst erobert von einem Manne, der einmal das Bekenntnis tat: „Alles Moderne geht mir zu Herzen". Hier sah Conrad die „furchtbar schönen und gefährlichen Probleme", die er bei seinen Landsleuten vermißte, gestaltet, hier sah er Sinn für neue soziologische und ethische Probleme, hier sah er neue Weltbilder, eine neue Welt und Kunstanschauung, hier sah er einen Zertrümmerer und Neubauer, einen Koloß. Ein neues Ideal des Schriftstellers ging ihm mit Zola auf, das Ideal eines „einfachen tüchtigen Arbeiters und unerschütterlichen Charakters, der sich zu strengster Wahrhaftigkeit gegen sich selbst erzogen hatte", ein neues Kunstideal ging ihm auf, das männlichere Ideal der Weltwirklichkeitsdichtung gegenüber dem „anmutig tändelnden oder dialektisch spielenden Zeitvertreib". Und es war ihm wohl gar nicht leid, daß nicht immer der kühle Kopf des wissenschaftlichen Beobachters diktierte, sondern die leidenschaftliche Anteilnahme des zeitgenössischen Kritikers sozialer Zustände, daß man überall hinter jedem Werke die drohend emporgereckte Faust der sozialen Ankläger sah, daß nicht nur das Objekt, auch das Subjekt sprach. Ihm erschien dieser französische Naturalismus nicht nur als ein „kunsttechnisches oder kunstethisches Prinzip", er erschien ihm als ein „Kulturproblem zur Erhebung eines niedergeworfenen Volkes, als eine Herz und Nieren packende Selbstbeichte", er feierte Zola, den „als Schmutzdichter verhöhnten und übel verstandenen Naturalisten", als „das verkörperte Gewissen seiner Nation" und als „die helle Stimme der Vernunft", der, wie Wagner in Deutschland, „zum erstenmal wieder der im atemlosen Materialismus dahinkeuchenden Welt des neunzehnten Jahrhunderts den heiligen Ernst und die Erlösungskraft der Kunst als der höchsten Aufgabe der zivilisierten Menschheit vor die Sinne und die Seele gerückt habe. „Der Künstler als Erzieher und Wegleiter, der Künstler als Lebenserkenner und Zukunftsgestalter, das ist die neue und naturalistische Auffassung von der Stellung und Bedeutung des Künstlerischen im Kulturstaate". Wirkung Zolas auf Conrad

Zola als Ideal der Schriftsteller

Drittes Kapitel

München und die neue Kunst

München und die neue Kunst

München wählte Conrad zu seinem Wohnsitz, als ihn 1882 der übermächtige Wunsch, in der Heimat zu wirken, hier die Erfahrungen und Erkenntnisse reicher Wanderjahre zu verbreiten, in fast fluchtartiger Eile Paris zu verlassen trieb. Schon einmal hatte er, 1879 auf 1880, hier einen längeren Aufenthalt genommen. Stille Zeit war damals für München. Der König, der Richard Wagner hier beherbergt hatte, hing fern seinen Kunstträumen in Stein nach. Von der Dichterschar, die König Max nach München zu ziehen und hier festzuhalten gewußt hatte, lebten hier nur noch die wenigsten.

Ältere Münchener Künstler

Schon 1863, ein Jahr nach des Königs Tode, hatte Felix Dahn München verlassen, Bodenstedt, der einst gefeierte Dichter der Lieder des Mirza Schaffy, war 1867 gefolgt, 1869 war Geibel nach seiner Vaterstadt Lübeck gezogen, Grosse lebte in Weimar. Auch seinen Toten hatte der Kreis: der unglückliche Leuthold hatte das Los Hölderlins und Lenaus, die er vergötterte, deren Kunst er nie erreichte, geteilt und war 1879 umnachtet gestorben. Der berühmte Verein, das Krokodil, bestand zwar noch, führte aber ein stilleres Dasein der Erinnerungen.

Trotz alledem: die noch in München lebten, hatten klangvolle Namen. Als die großen Epiker der Epoche neben Wilhelm Jordan und Hamerling galten der Graf Adolf Friedrich von Schack und Hermann Lingg — als Übersetzer und als Sammler der Gemälde Schwinds, Böcklins und Feuerbachs verehrt den Grafen die Nachwelt, als Lyriker schätzt sie Lingg. Beide Künstler der Zeit- und Raumferne: im Orient lebte die formensichere Kunstdichtung des hochkultivierten Grafen, die Völkerwanderung hatte Hermann Lingg in einem Riesenepos zu gestalten versucht. Hier lebte noch Wilhelm Hertz, der große Nachdichter deutscher und französischer mittelalterlicher Epen, der namentlich die Meisterwerke Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach sprachlich nahezu neu wieder geschaffen hatte, auch als selbständiger Lyriker nicht ohne Begabung. Hier lebte der berühmteste von allen: der als Meister der deutschen Novelle überall gefeierte Paul Heyse. Sein gastfreies Haus war der Mittelpunkt des Münchner literarischen Lebens, das Ziel der Sehnsucht so manches jungen unbekannten Literaten. Heyses sprachklare Kunst, seine Sicherheit, zu komponieren, seine schönheitsselige Weltanschauung, die in jeder neuen Novelle der Schönheit und der Liebe Opfer um Opfer brachte, fand auch die Zustimmung, nicht selten das Entzücken der herrschenden idealistischen Münchner Ästhetik. Der alte Moritz Carriere konnte Heyse beistimmen wie Michael Bernays, der Goetheforscher. Lebte doch in Paul Heyse kein sehnlicherer Wunsch als der, Goethe dem Lebenskünstler zu gleichen.

Heyse und Conrad

Um einen Lebenskampf um die Wahrheit zu führen, war Conrad nach München heimgekehrt, den Lebensgenuß in Schönheit fand er durch den angesehensten Künstler Münchens proklamiert. Es war klar: zwischen beiden Anschauungen gab es keine Versöhnung. Heyse wie Conrad, sie mußten ungerecht gegeneinander sein. Zu Schack und Lingg konnte Conrad noch Beziehungen finden. Linggs Lyrik konnte Conrad mit seiner zeitabgewandten Epik ebenso versöhnen, wie der Sammler Schack den Schwärmer für Böcklin mit Schacks orientalisierender Dichtung versöhnen konnte. Und die beiden

waren einsame Künstler, Schack geradezu ein Einsiedler; man zeigte nicht auf sie, wie allenthalben auf Heyse. Auf Heyse, der undemokratisch fühlte, für den es kein Volk, keine Gegenwart mit ihren Sorgen, keinen Kampf um die Wahrheit, nur um die Schönheit gab, dem — auch das mochte den Schwärmer Conrad in seiner Abneigung bestärken — die Kunst Richard Wagners, des von Conrad Vergötterten, ein Greuel war. Und einseitig ungerecht, wie alle Neuerer sind, sein müssen, sah Conrad bald in Heyse nichts anderes als eine Lokalgröße, deren „Bedeutung und Einzigkeit nur in einem bestimmten Münchner Milieu von engbeschränktem Schönheitsempfinden und duseliger Behäbigkeit sich zu entfalten vermochte."

München und die neue Kunst

In diesem München nun, das zu Conrads Schmerze wie für Heyse, so für Makart und Szmieradskys lebende Fackeln Neros schwärmte, das aber Conrads Lieblingsmaler, Böcklin und Thoma kaum kannte, das Wagner, Makart und Hamerling in einem Atem nannte, in das höchstens einmal eine Aufführung, wie die Noraaufführung vom Frühjahre 1880, einen frischen künstlerischen Luftzug brachte, in diesem München suchte Conrad nach gleichgestimmten Künstlern. Vielleicht, daß er Mitkämpfer fände. Da erschien ihm bald der etwas ältere Martin Greif als der „innigste und elementarste" Dichter unter allen Münchner lyrischen Berühmtheiten. Da war ein Dialektdichter wie Karl Stieler, der „rassenechte Bajuvare", ein Mann ganz nach Conrads Herzen: der Titel eines seiner Gedichtbücher in oberbayrischer Mundart „Habt's a Schneid!" mochte auf Conrad wie die dialektische Formulierung seines eigenen Lebens- und Kunstbekenntnisses wirken. Da war der alte Oberst Heinrich von Reder, Zeichner, Maler und Lyriker zugleich, ein Prachtmensch, derb und gerade. Kein Wunder, daß beide, den bald Sechzigjährigen und den Vierzigjährigen, rasch innige Freundschaft verband. Und bald gesellte sich als dritter im Bunde ein Dreißigjähriger hinzu, Wolfgang Kirchbach. Er war in Conrads Augen schon dadurch empfohlen, daß im Deutschen Reichstage 1883 der Staatssekretär Bödiker Kirchbachs „Kinder des Reiches" als eine „gemeingefährliche" Nachahmung der Romane Zolas bezeichnet hatte. Die Ironie wollte es, daß Kirchbach damals Zola ebensowenig kannte wie der deutsche Staatssekretär. Er war eine geistvolle, künstlerisch damals gänzlich undogmatische Natur, die vollkommen uneinseitig jede fremde Kunst genoß, wie er auch Heyse verehrte und in seinem Hause zu Gaste war, und die, wo sie nicht mehr genießen konnte, doch historisch würdigte, eine Natur, die damals nur von anderen die gleiche Duldung beanspruchte, ebenso für seine eigenartige Gedankenkunst, mochte die nun die Form eines Märchens oder die eines historischen Künstlerromans oder die eines Romans aus der Gegenwart, oder die einer phantastischen Vision wählen, wie für die Dichtung seiner neuen Münchner Freunde.

Erste Freunde Conrads

Martin Greif

Heinrich von Reder

Wolfgang Kirchbach

Bald mußte die Gruppe um Heyse erkennen, daß es denn doch um mehr sich handelte als um lokale Künstlereifersüchteleien. Denn auch draußen im Reiche begann es sich zu rühren. Auch da hörte man von einem Kampfe um Zola oder um eine neue Kunst, für die niemand noch recht einen Namen wußte, die aber andere Ziele verfolgen, andere Formen haben, auf einer anderen Weltanschauung sich aufbauen sollte als die bisher geltende Kunst. Man hörte aus Berlin von den „kritischen Waffengängen" zweier Brüder Hart, von einem Berliner Zola, namens Max Kretzer: welche Titel hatten schon seine Romane! „Die Betrogenen"! „Die Verkommenen"! Also waren die

Literarische Sturmzeichen

naturalistischen Versuche Conrads, die unter dem Titel „Lutetias Töchter" 1883 erschienen, gar nichts Vereinzeltes. Nichts Vereinzeltes auch sein theoretischer Kampf für den gefürchteten Naturalisten. Denn im gleichen Jahre erschienen die „Zola-Abende bei einer Dame" des eben von Wien nach Berlin übergesiedelten Oscar Welten, und zwei Jahre vorher war dieser Stimme aus dem äußersten Süden eine Stimme eines aus dem äußersten deutschen Norden Gebürtigen vorausgegangen: Hermann Heibergs „Plaudereien mit der Herzogin von Seeland". Dazu kam 1883 die unliebsame Überraschung des Schriftstellertages von Darmstadt. Bei einer Gelegenheit, wo man gern sich ein wenig beweihräucherte, wagte Conrad in einem vernichtend höhnischen Toaste der deutschen Schriftstellerzunft seine Verachtung offen zu zeigen:

Wolfgang Kirchbach
Nach der Plakette von Paul Hüttig

„denke man denn mit den paar guten Novellen von Keller und Meyer, mit den paar guten Romanen von Freytag und Fontane, mit den genial-krausen Historien von Wilhelm Raabe und einigen anderen wenigen echten Sachen eine imponierende Nationalliteratur auf den Beinen zu halten und die Augen der Welt auf sich zu lenken? Das Interesse Europas an unserem gegenwärtigen Schrifttum hätten wir nahezu ganz verscherzt und uns von den Russen, Skandinaviern und Franzmännern in eine Situation drängen lassen, die für ein Geistesvolk großen Stils einfach erbarmungswürdig sei. Prüde und pedantisch, akademisch und ledern — seit wann sei das deutsch und gut künstlerisch?"

Plan einer Zeitschriftgründung

Und ein komisch groteskes Bild nahm Conrad von diesem Schriftstellertage als Erinnerung mit heim: die „ängstlichen Zelebritäten" erschienen ihm „als eingefangene, gezähmte und dressierte Löwen, die im Zirkus der bürgerlichen und politischen Wohlanständigkeit poetische Reiterkunststückchen machten". Nur zu natürlich, daß der Wunsch immer lebhafter wurde, den Kampf gegen die alte, überlebte Afterkunst, den Kampf für die neue wirkliche Kunst systematischer zu führen. Der Plan einer Zeitschriftgründung tauchte auf und ließ Conrad und die Seinen nicht wieder los. Und als Moritz Carriere einen

Aufsatz Wolfgang Kirchbachs, der auf Martin Greif hinwies und eine Kunst originaler Lebenserfassung und Wortdichtung für die nächste Zukunft prophezeite, falsch deutete, in diesen letzten Worten eine Spitze gegen Heyse witterte und deshalb Kirchbachs Kunst in der „Deutschen Revue" scharf kritisierte, da war die Gründung beschlossene Sache. Nicht unmöglich, daß der Zusammenschluß der jungen, meist norddeutschen Lyriker in den „Modernen Dichtercharakteren" (Ende 1884) der beschlossenen Gründung nun noch die besondere Rechtfertigung des Zusammenschlusses auch der süddeutschen jungen Kräfte gab. Conrad war der Verleger und Herausgeber. Am 1. Januar 1885 erschien das erste Heft. „Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben" stand als Titel auf dem dünnen grünen Umschlage.

München und die neue Kunst

Viertes Kapitel

Die Gesellschaft

1. Programm und Charakter

„Die Gesellschaft!" Schon der Titel war bezeichnend. Es war das revolutionierende Wort, um das sich alles Neue leicht gruppieren ließ: die neue Wirtschaft, die neue Politik, die neue Moral, die neue Psychologie, die neue Erziehung, die neue Kunst. Es war das Wort, das im Kampfe der Weltanschauung zuerst einen neuen Sinn, ein neues Gesicht bekommen hatte und nun allem einen neuen Sinn, ein neues Gesicht gab. Es war ein Wort mit Doppelsinn: es sammelte und es sprengte und zerstreute. Es sammelte — nach einem späteren Worte Conrads — als „Organisation aller freien, bislang gebundenen Kräfte, . . . aller Stummen und Bemaulkorbten"; es sprengte und zerstreute als „Antipodin des kulturhemmenden Staates und aller reaktionär verankerten Vergangenheitsgewalten".

Die Gesellschaft Programm und Charakter

Von Conrad selbst war die Einführung verfaßt, das bewies schon der Ton der Kraft- und Kernworte, der Conrads kritischer Lieblingston geblieben ist bis heute. Sie war ein heißblütiger Protest gegen jede bewußte oder unbewußte Lüge im Leben wie in der Kunst, gegen jede Bemäntelung und Verschleierung der Wahrheit. Und die Wahrheit, sie war für Conrad immer gerade und eindeutig. Zwei Spitzen hatte die Einführung, aus der die erste Seite umstehend wiedergegeben ist, eine offene gegen die Familienblattliteratur im allgemeinen, eine versteckte gegen die Kunst der Vornehmheit — die Kunst Heyses.

Die Einführung

Die Spitze gegen Heyse:

„Unsere ‚Gesellschaft' wird sich bestreben, jene echte, natürliche, deutsche Vornehmheit zu pflegen, welche in der Reinlichkeit des Denkens, in der Kraft des Empfindens und in der Lauterkeit und Offenheit der Sprache wurzelt, dagegen jene heute so gepriesene falsche Vornehmheit bekämpfen, welche aus den einschläfernd und verdummend wirkenden Denk- und Gefühlsweisen der höheren Kinderstuben der pedantischen Bildungsschwätzer und der polizeifrommen Gesinnungsheuchler herausgezüchtet worden ist."

Die Gesellschaft

Programm und Charakter

Das Beste aber enthalten einige Schlußzeilen, die den Zusammenhang von Kunst und Leben, den die junge Generation in der alten Kunst vermißte, betonen:

„. . . nicht zum verschlaffenden kritischen Geplauder, nicht zum schöngeistigen Müßiggang wollen wir verleiten. Alles Wissen, bei dem die Schaffenslust erlahmt, alle Belehrung, die nicht zugleich Belebung und treibende Willenssteigerung bedeutet, alle Gelehrsamkeit, die sich nicht in den Dienst des gesunden schöpferischen Lebens stellen will, hat unsere Anerkennung verloren."

Die Mitarbeiter

Wer die nur scheinbar ideenklare, gestaltenreiche, gestaltenwechselnde Geschichte der naturalistischen Frühzeit kennen lernen will, für den bieten namentlich die ersten Bände der „Gesellschaft" reichen Stoff zu literarischen und psychologischen Betrachtungen. Die Geschichte der jungen Zeitschrift ist zunächst die Geschichte der neuen künstlerischen Bewegung. Groß ist die Zahl der Mitarbeiter, und sie wächst von Jahr zu Jahr. Immer neue Namen tauchen auf, Namen, die später berühmt oder bekannt werden, in den ersten sechs Jahren, von den Münchner Freunden Conrads abgesehen, etwa Namen wie: Wilhelm Arent, John Henry Mackay, Max Kretzer, Hermann Conradi, Ferdinand Avenarius, Wilhelm Walloth, Ludwig Scharf, Otto Julius Bierbaum, Gustav Falke, Timm Kröger, Otto Erich Hartleben, Max Halbe, Peter Hille, Gerhart Hauptmann, Franz Held, Ernst von Wolzogen, Fritz Lienhard, Leo Berg, Detlev von Liliencron, Johannes Schlaf, Alberta von Puttkamer, Eugenie delle Grazie, Anna Croissant-Rust. Nur anfangs sind die Süddeutschen dem Programme gemäß in der Überzahl, bald aber gleicht sich das aus. Schon im vierten Jahrgang ist der Berliner Karl Bleibtreu, vom ersten Jahrgang an ein eifriger Mitarbeiter der „Gesellschaft", ihr Mitherausgeber, und ein anderer Berliner, Conrad Alberti, gibt, nicht zum Vorteil der Zeitschrift in diesen Jahren, den kritischen Ton an. Aber wie viele auch von der alten Generation laufen mit und werden in Bild und Wort gefeiert! Wie kommt auch der Verächter der Tradition nicht ohne Tradition aus! Nicht nur, daß z. B. Hermann Lingg eine Zeitlang lyrischer Mitarbeiter ist, und daß zu Schacks siebzigstem Geburtstage Kirchbach die Wünsche der Jüngeren überbringt, daß beider Bild Hefte der Zeitschrift schmückt — das ist erklärlich —, aber auch Alfred Meißner und Emmy von Dincklage sind Mitarbeiter, von anderen kaum Bekannten ganz zu schweigen.

Charakteristik der Jungen

Und die Jungen! Wie klar erscheint das Programm, wie zerfahren ihre Schar, in der nur die literarischen Gegner eine feste Masse sahen! Wie ist morgen Feind, der heute Freund war! So ist Kirchbach, der Mitgründer, bald ein Feind der Zeitschrift und ihrer Bewegung: nun heißt er verächtlich „ein Redakteur idealistischen Schlages" und wird als „polternder, keifender, schimpfender Schulmeister Bombastus Kirchbachus ein schöner Fall entarteter Natur" genannt. Wie oft wird ein junger Mitstrebender, nur weil sein Weg nicht der des ebenso jungen, ihn kritisierenden Dichters ist, wie der ärgste Gegner angegriffen und nicht selten persönlich verdächtigt. So wird ein ehemaliger dramatischer Mitarbeiter ein „ungewissenhafter oder böswilliger Ignorant" gescholten. Als welch scharfer, unversöhnlicher, unfehlbarer Richter spielt sich nicht Conrad Alberti gegenüber der Berliner literarischen Jugend auf! Wie lästert er die Harts! Und wie sind sie alle empfindlich, überempfindlich, die Kretzer, Bleibtreu, Walloth! Wie hoch schätzen sie sich gegenseitig ein, wie hoch sich selbst! Und wieder: welch schöner Eifer, welche

Die Gesellschaft.

Realistische Wochenschrift
für
Litteratur, Kunst und öffentliches Leben.

Herausgegeben von

M. G. Conrad.

I. Jahrgang. München, 1. Januar 1885. Nr. 1.

Zur Einführung.

Unsere „**Gesellschaft**" bezweckt zunächst die Emanzipation der periodischen schöngeistigen Litteratur und Kritik von der Tyrannei der „höheren Töchter" und der „alten Weiber beiderlei Geschlechts"; sie will mit jener geist- und freiheitmörderischen Verwechslung von Familie und Kinderstube aufräumen, wie solche durch den journalistischen Industrialismus, der nur auf Abonnentenfang ausgeht, zum größten Schaden unserer nationalen Litteratur und Kunst bei uns landläufig geworden.

Wir wollen die von der spekulativen Rücksichtsnehmerei auf den schöngeistigen Dusel, auf die gefühlvollen Lieblingsthorheiten und moralischen Vorurteile der sogenannten „Familie" (im weibischen Sinne) arg gefährdete Mannhaftigkeit und Tapferkeit im Erkennen, Dichten und Kritisieren wieder zu Ehren bringen.

Fort, ruft unsere „**Gesellschaft**", mit der geheiligten Backfisch-Litteratur, mit der angestaunten phrasenseligen Altweiber-Kritik, mit der verehrten kastrirten Sozialwissenschaft! Wir brauchen ein Organ des ganzen, freien, humanen Gedankens, des unbeirrten Wahrheitssinnes, der resolut realistischen Weltauffassung!

Was für herzbrechend zahmes und lahmes Zeug läßt sich heute die Nation der Denker und Dichter als idealistische Weisheitsblüte auf den Familientisch legen! Was für breite Bettelsuppen läßt sie sich von den vielgepriesenen Familienblätter-Köchen anrichten! Das litterarische und künstlerische Küchenpersonal hat es allerdings bis zur höchsten Meisterschaft gebracht in der Sparkunst und Nachahmung des berühmten Kartoffelgastmahls, worüber schon Jean Paul so weidlich spottete. Da kommen nämlich zwölf Gänge, jeder die Kartoffel in anderer Zurichtung bietend, und am Schluß werden, den elend getäuschten Magen wieder aufzurichten, Konfekt und Schnäpse aufgewartet, die ebenfalls aus Kartoffeln hergestellt sind. Wir werden später nicht ermangeln, Einzelfälle dieser Familienblätterkocherei gründlich zu zergliedern und rücksichtslos die gemeingefährlichen Praktiken zu schildern.

Unsere „**Gesellschaft**" wird keine Anstrengung scheuen, der herrschenden jammervollen Verflachung und Verwässerung des litterarischen, künstlerischen und sozialen Geistes starke, mannhafte Leistungen entgegenzusetzen, um die entsittlichende Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen. Wir künden Fehde dem Verlegenheits-Idealismus des Philistertums, der Moralitäts-Notlüge der alten Parteien- und Cliquenwirtschaft auf allen Gebieten des modernen Lebens.

Unsere „**Gesellschaft**" wird sich bestreben, jene ächte, natürliche, deutsche Vornehmheit zu pflegen, welche in der Reinlichkeit des Denkens, in der Kraft des

Die Gesellschaft

hochflammende, in Dithyramben hinausgeschriene Hoffnung: Unser, unser ist die Zukunft! Gärungszeiten! Literarische Frühzeit!

Programm und Charakter

Weitherzig war Conrad als Herausgeber. Er schrieb kein Dogma vor. Das hatte seinen Vorteil und Nachteil. Seinen Vorteil: Conrad gab der Kritik Raum auch da, wo er keine Kritik übte, nur staunend verehrte, anbetete. Und in solchen Zeiten erschien die „Gesellschaft" so maßvoll. Seinen Nachteil: Conrad gab Raum auch denen, die in ihrer kritischen Verwerfung noch weiter gingen, die noch weniger „fackelten" wie er, bei denen sich seine kritischen Derbheiten — als die Formen jedes Bauernaufstandes in der Literatur hat er sie mal gerechtfertigt, verherrlicht — zu persönlichen Gemeinheiten entstellten. Und in solchen Zeiten erschien die „Gesellschaft" dann so ungeheuer maßlos. Und was war die natürliche Folge einer solchen Überhitzung des Urteiles: man mußte einlenken, nach Monaten oft schon, spätestens nach ein paar Jahren, und so mußte die Zeitschrift oft ihren Standpunkt wechseln, einem Autor gegenüber und einer ganzen Bewegung.

2. Theorie und Kritik

Die Gesellschaft Theorie und Kritik

Anfangs überwiegen, nicht nur dem Werte nach, Theorie und Kritik. Theoretische und kritische Studien zur alten und neuen Kunst und Literatur, zu den neuen sozialen Zeitfragen, zur Ethik, zur Frauenfrage wechseln miteinander ab. Für eine durch natürliche Zuchtwahl entstandene Aristokratie der guten und tüchtigen Menschen, für ihre Freiheit von Staat und Kirche, für Einführung des Zweikindersystemes, für Tötung der Mißgeburten trat G. Christaller in einem Aufsatz über „Natürliche und vernünftige Zuchtwahl in der Menschheit" ein; von der Moral in der Liebe sprach er ein andermal. Es finden sich Aufsätze über die heutige Aufgabe der Demokratie, über die Grundbesitzreform, über die Reform des Gymnasialunterrichtes. Gegen Eduard von Hartmann, der öfter zu Worte kommt, wendet sich eine Frauenrechtlerin wie Irma von Troll-Borostyáni. Und charakteristisch für die Zeitschrift, die eine Zeitschrift der Wahrheit gegen die Lüge sein soll, lautet der erste Beitrag nach der Einführung: „Wahrheit und Lüge. Ein Dialog. Von Bertha von Suttner", lautet der erste Satz des ersten Heftes: „Es gibt nur einen obersten Grundsatz der Moral, sag' ich Dir, und derselbe heißt: Wahrheit." Und wieder bezeichnend für die Überspannung der Begriffe wird als Lüge gebrandmarkt, daß „Mann und Weib, die sich begegnen, schön, jung, lebensglühend, die verzehrendes Sehnen erfaßt", nicht sagen: „Dich will ich haben. Nein, sie werben scheu und sanft und sprechen das herrliche Lügenwort: Ich liebe Dich."

Kritik der neuen Kunst

Aber im Mittelpunkte der theoretischen und kritischen Erörterungen steht doch die neue Kunst, die neue Kritik. Der Ruhm der naturwissenschaftlichen Denkart in der Kunstkritik des Dänen Georg Brandes wird verkündet. Von den großen Anregern des Auslandes widmet schon der erste Jahrgang einen längeren Aufsatz dem Lebenswerke Dostojewskis. Verhältnismäßig spät erst wird Ibsens gedacht. Selbstverständlich ist Zola das meist umworbene, meist gefeierte und doch schon nicht immer kritiklos bestaunte Vorbild. Rührend rührig ist Conrad als Agitator, der Hutten der literarischen Revolution: so nannte ihn Kirchbach. Er druckt ein Kapitel aus Oscar Weltens „Zola-Abenden" ab. Er sucht zu klären durch die Wiedergabe eines Kapitels aus

Ruhm Zolas

Engels „Psychologie der französischen Literatur", des Kapitels: „Ist Zola unmoralisch?" Er kontrastiert den verehrten Meister gegen einen Macher wie den von Zolafeinden oft gefeierten Sardou, der nur ein geschwinder Taschenspieler sei, alles zu gleicher Zeit, Medizinmann, Bettler, Millionär, verliebter Hansnarr, würdevoller Bonapartist, spaßhafter Akademiker, ernster Feuilletonist, lachender Moralphilosoph, heiliger Sarah-Bernhardtianer, Archäolog und Theolog, eine lebendige Universität, kurz ein unendlicher Tausendsassa, ein Wundermensch. Und geschickt beutet Conrad die Schwächen eines Zolagegners wie Paul Lindaus aus, wenn er ironisch konstatiert, Paul Lindau finde die Zoten Paul de Kocks bekanntlich nett und harmlos, Zolas großartig-rücksichtsloses Wesen aber gehe seinem sittsamlichen Geiste nicht ein. Auch in Versen ironisiert Conrad die Gegner entweder selbst:

Naturalismus? — Ich muß gestehen,
nur Schmutz und Fäule gibt's zu sehen
in Eurer natürlichen Kunst und Dichtung.
Es stinkt! Das ist Eurer Wahrheit Wesen!
„So hast du mit der Nase gelesen,
nicht mit Verstand?... Ist auch eine Richtung!"

Oder Conrad nimmt von anderen solche derbe Programmverse auf wie die von Arno Holz: „An die Autoritätsklauber".

Schon immer hat uns der Magen gebellt,
auch ohne den modischen Materialismus,
so alt wie diese alte Welt
ist ergo auch Zolas Zolaismus.

Drum poltert nur, poltert: Bezuckerter Mist!
Er fürchtet nicht eure kritischen Besen,
ist doch der erste „Naturalist"
schon der alte Vater Homer gewesen!

Mit Aussprüchen über die bildende Kunst läßt dann Conrad Zola selbst zu Worte kommen und druckt ein Kapitel aus Zolas neuestem Romane, einem seiner Meisterwerke, dem „Germinal", ab. Und dem Werke gibt keine abwägende Kritik das Geleite, zu Zeugen eines überwältigenden Kunsteindruckes macht die „Gesellschaft" ihre Leser: ein eben für den Naturalismus gewonnener junger Dichter, Karl Bleibtreu, erzählt die Geschichte seiner Bekehrung. Einst hatte er zweifelnd Zola gegenüber gestanden. Aber nun:

Bleibtreu über Germinal

„Ich habe mein Damaskus, bekennt er, gefunden. Mit alles überwältigender Kraft ist der Geist des Gewaltigen über mich gekommen; ehrfürchtig betrachte ich den Koloß, der sich erst jetzt zum ersten Male in seiner vollen Größe der Welt offenbaret hat. Zola sans phrase! Mit einem Wort, ich habe Germinal gelesen.

Ich habe das Buch zuerst bruchstückweise gelesen, kapitelweise, dann zum andern Mal auf einen Satz hintereinander in einem einsamen Coupé bei nächtlicher Fahrt von Berlin nach München; die nachtdurchbrausende Eisenbahn war mir gar treffliche Begleitmusik zu diesem Sturmlied eines Riesen, diesem Berserker-Päan der Vernichtung, der mit erschütternder Macht zum Himmel aufdröhnt, halb danteske Prophezeiung, halb dämonisches Jauchzen über dem unterganggeweihten, morschen Jahrhundert.

Ja, ich habe dies größte Buch der Gegenwart zum drittenmal gelesen, kühl, den anzeichnenden Griffel der Analyse in der Hand — und jetzt weiß ich's: Zola hat all sein vergangenes Schaffen mit dem plötzlichen unbewußten Entwicklungssprung des Genies weit überholt; er hat sich als Dichter des ‚Germinal' mit einem einzigen Anlauf in die Reihe der größten Dichter aller Zeiten gestellt."

Und Bleibtreu findet in dem Werke den „erhabenen Weltschmerz, der nicht die stumpfe Verzweiflung, sondern die Tat gebiert. . . . Germinal ist die grandiose Allegorie der modernen Gesellschaft und ihres Verhältnisses zu den Gesetzen der ehernen Notwendigkeit. . . . Der Weltschmerz der politischen Revolutionszeit hat in Werther, René, Childe Harold seinen Ausdruck erhalten. Der Weltschmerz jener Eisenzeit, hundert Jahre nach der großen Revolution, in welcher wir leben, hat in ‚Germinal' seine ewige Verkörperung gefunden."

Die künstlerische Bibel des Naturalismus, das ist Bleibtreus Endurteil.

Naturalistische Siegesstimmung

Angesichts solcher Werke und der täglich sich mehrenden Schar ihrer Bekenner wächst die naturalistische Siegesstimmung der Zeitschrift von Jahr zu Jahr. Ja, ihrem Herausgeber erscheint alles Große der Zeit als ein Ausfluß des naturalistischen Geistes. Zu Beginn des dritten Jahrgangs resümiert er stolz:

„Der Naturalismus hat gesiegt in der Staatskunst durch das Genie Bismarcks, der Naturalismus hat gesiegt in der Dichtung durch das Genie Balzacs und Zolas, (der großen germanischen und russischen Schriftsteller nicht zu gedenken), der Naturalismus hat gesiegt in der Malerei durch das Genie Menzels, der Naturalismus hat gesiegt in Musik und Musikdrama durch das Genie Richard Wagners."

Kritik des Naturalismus als Wirklichkeitskunst

Aber neben den Schwärmern fehlen die Kritiker nicht ganz. So wendet sich schon im ersten Jahrgang ein Aufsatz von G. Christaller ebenso gegen den einseitigen Naturalismus wie einseitigen Idealismus. Er sieht den Unterschied zwischen Naturalismus und Idealismus begründet auf einer verschiedenen Mischung von Verstand und Phantasie. Er meint, zur naturalistischen Einseitigkeit disponiere prosaische Sprödigkeit und Trockenheit der Seele, Hypertrophie des Verstandes, übermäßige Tätigkeit im praktischen Leben. Die Naturalisten seien beschränkt, denen alle Kunst verwerflich dünke, die sich mit der Wirklichkeit nicht völlig decke. Es lasse sich ja nicht leugnen, daß die Darstellung des Wirklichen zu den vorzüglichsten Aufgaben der Kunst gehöre; aber es sei lächerlich, sie für die einzige zu erklären, an alle Darstellungen den Durchschnittsmaßstab anzulegen, zu sagen:

„Ein solches Genie ist mir nie vorgekommen: ich glaube nicht daran; eine so liebenswürdige Gestalt ist zu selten: ich glaube nicht daran; eine so merkwürdige Begebenheit — ich glaube nicht daran; aber wo ist das Gemeine? Daran könnte ich glauben; wo sind die Dutzendmenschen, nicht zu groß und nicht zu klein, nicht zu klug und nicht zu dumm, nicht zu edel und nicht zu schlecht; die stellt mir vor, an die will ich glauben.' Das verlangt (so fährt Christaller fort) der verrannte Naturalist. Meint doch Zola sogar gegen einen Stendhal tadelnd: ‚La vie est plus simple.' Himmel! Freilich ist das Leben simpel, wie oft nur allzu simpel, und wir schmachten nach mehr Gehalt. Da kommt nun ein Dichter und gibt uns wenigstens in der Idee etwas Bedeutenderes, und wir sollten ihn schelten? Nein, wenn die erdichtete Welt die wirkliche übertrifft, so ist die Wirklichkeit blamiert, aber nicht der Dichter. Die Dichtung ist dann unwahr, sagt ihr, mindestens unwahrscheinlich, und ihr könnt nicht mehr daran glauben. Ja, allerdings, wenn euer Verstand sich so benimmt, wenn er bei jedem Kunstwerk gleich die aktuellste Wirklichkeit zur Vergleichung herbeizerrt, um zu dem Ergebnis zu kommen, daß das Kunstwerk erlogen ist, — wenn ihr mit einem so vorlauten Verstand gestraft seid, so ist das gewiß ein großes Unglück für euch, aber die ganze Kunst sollt ihr darum nicht auch in die Zwangsjacke stecken. Wollt ihr andern den Wein verbieten, weil ihr ihn nicht schlucken könnt? Es soll auch Käuze geben, die im Theater gar nichts anderes tun können, als darüber lachen, daß die Schauspieler sich so komisch verstellen, als ob sie Könige oder Bauern wären, oder zornig oder verliebt und desgleichen. Auch ein Standpunkt: wer aber keinen andern einnehmen kann, ist etwas defekt am Geist. Die Kunst ist nicht nur Sache der An-

schauung allein, sondern einigermaßen auch des Willens; man muß sich freiwillig gefangen geben unter die Voraussetzungen des Kunstwerkes."

Noch schärfer erklärt sich ein Aufsatz von Irma von Troll Borostyáni über „Die Wahrheit im modernen Roman". Es lohnt sich, auch ihn kurz zu skizzieren, nicht nur, weil er für Conrads vorurteilslose Art, zu redigieren, bezeichnend ist, sondern weil er auch gewisse Auswüchse des Naturalismus als literarischer Mode ins rechte Licht setzt. Sudler sind ihr die Schriftsteller, die nur die reale Erscheinungswelt in ihren banalsten und trivialsten Details nachzubilden suchten. Jeder Skribent, der sich die Fähigkeit zutraue, die Brutalitäten und Zoten eines Schnapsbruders, das gleißende und auch stinkende Elend einer Dirne recht drastisch zu schildern, fühle sich von einem unwiderstehlichen Bedürfnisse gedrängt, ein Blatt von Zolas Ruhmeslorbeeren für seinen eigenen hohlen Kopf, einige tausend Franks von Zolas glänzenden Einnahmen für seine leere Brieftasche zu ergattern. Er setze sich hin, reihe einige grobgearbeitete Szenen aus den schmutzigsten Tiefen der menschlichen Gesellschaft oder aus dem langweiligsten Getriebe des Alltagslebens, ohne jedwede geistige Bedeutung, ohne jeden inneren Zusammenhang aneinander, und flugs sei ein sogenannter „naturalistischer" Roman fertig. Und als einen Typus dieses Naturalismus, der besser „Trivialismus" hieße, nennt sie eine kurze französische Modeberühmtheit, die eine Zeitlang — besuchte doch sogar Zola den wegen seiner naturalistischen Erzählungen Verurteilten im Gefängnis! — als literarischer Märtyrer galt: den Schriftsteller Février Dupréz, der z. B. die Brautnacht eines sechzigjährigen Witwers mit einer dreiundfünfzigjährigen Witwe mit allen geschlechtlichen Intimitäten geschildert und der ein andermal mit allen optischen und akustischen Details haarklein dargestellt habe, wie eine Frau aus Rache die Stelle unmittelbar unter den Fenstern einer Wohnung dekoriere und parfümiere, nämlich als Stoffwechsel-Ablagerungsplatz benutze. Doch ganz von solchen Geschmacklosigkeiten abgesehen: der Dichter sei kein trockener, ideenloser Kopist der Naturtreue. Möge immerhin Zola sagen, die Romandichtung habe nur die Aufgabe, die Erscheinungen des Lebens in ihrer nackten Wirklichkeit nachzubilden, den Mechanismus der Menschen und der Gesellschaft darzustellen: der Schöpfer beschäme den Theoretiker, Zolas Romane seien besser als seine Kunstprinzipien. Es sei ein Irrtum, Idealität für den Gegensatz des an der Wahrheit der Erscheinungswelt festhaltenden Realismus auszugeben. Zwar habe Kunst nichts mit Metaphysik, Philosophie, Religion zu tun, aber Objekt der wirklich idealen Dichtwerke sei der psychologische Mensch in seiner Totalität. Die Ideen des Guten, Schönen, Edlen, Erhabenen lebten, wenn auch Anatomie und Physiologie nicht wüßten, woher sie kämen. Der Mensch sei kein Gott, aber auch keine rohe, boshafte Bestie. — Und in demselben Jahrgang 1886 sucht ein kurzer Artikel von Ferdinand Avenarius Zola schon historisch zu würdigen. Er ist für Avenarius — ein anderer Zolakritiker hatte das Wort geprägt — ein etwas zynischer Arzt gegenüber einem verstellten Ohnmächtigen. Als Dichter ist Zola für Avenarius der Juvenal unserer Zeit, der Dichter der Gegenwart, nicht der Zukunft. Zum Naturalismus, und von da zu neuen Idealen! Das sei die Aufgabe der Kunst.

Kritik des Naturalismus als Trivialismus

Naturalismus als Übergangskunst

Ihre Ergänzung finden die theoretischen und kritischen Betrachtungen der neuen Kunst natürlich in der Kritik der Kunst der älteren oder jüngeren Vergangenheit. Sie auf eine Formel zu bringen, ist unmöglich. Im all-

Kritik der älteren Kunst

Beurteilung Schillers

gemeinen heißt das mit unsäglicher Verachtung ausgesprochene Verdammungswort: Idealistisches Epigonentum. Noch macht die Kritik vor dem Schöpfer des idealistischen Dramas, vor Schiller, meist kleinlaut Halt. Noch heißt er der „geliebteste Sohn Deutschlands". Noch nennt Bleibtreu die „Goethe-Narren" „pietätlose Beschimpfer des Mannes, der doch wenigstens allein unter allen Deutschen wußte, was ein Drama war". Aber leise kündet sich doch auch schon das Jahrfünft oder Jahrzehnt an, das in Schillers Werk eine höchst bedauerliche kindliche Verirrung sehen sollte. Schon findet sich, wenn auch nur in einem Dialoge, der Satz: „Der halbe Schiller, drei Viertel der deutschen Moral und unsere gesamte liberale Politik müssen umgeschrieben werden." Schon findet sich das Wort von dem „vielen idealistischen Unfug, den er verübte". Merkwürdig nur, wer als unverbesserlicher Idealist gilt und wer passieren darf. Für Felix Dahn findet Conrad der „Teutsche" ein Plätzchen. „Er ist eine bedeutende poetische Kraft, aber keine vollkommen ausgeglichene Künstler-Natur. Der Professor steht dem Dichter oft im Wege." Doch daß er „echt begeistert ist für germanische Herrlichkeit", das gewinnt ihm Conrads Herz. Aber die „archäologischen Fabulistereien eines Ebers", seine archäistisch nachstümpernden Kunstmaskeraden finden keine Gnade. So erntet Martin Greifs dramatische Tätigkeit noch immer ein Lob, aber der größte Dramatiker des achten Jahrzehnts, Anzengruber, wird in die idealistische „Kinderstube" verwiesen, und höhnisch wird einmal von der Redaktion, die vorgibt, sich zum Idealismus bekehrt zu haben, für die nächste Nummer angekündigt: Der Purzelsepp. Philosophische Dialektkomödie von L. Wanzengruber mit Gesangseinlagen aus dem Nachlaß der drei Pintos. Und daß Anzengrubers „Viertes Gebot" seinerzeit in Berlin durchfiel, ist ganz in der Ordnung.

Urteil über Dahn und Ebers

Stellung zu Anzengruber

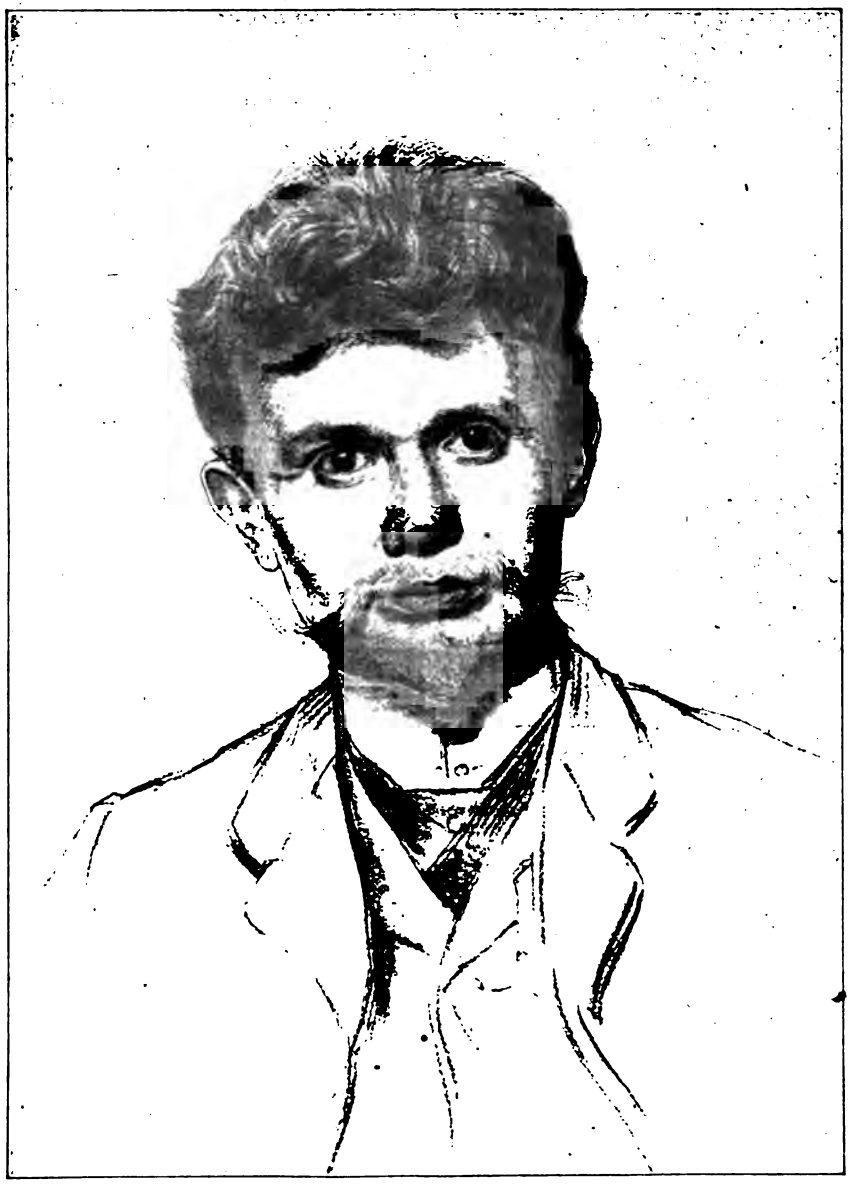
Stellung zu Storm, Spielhagen, Freytag, Raabe

Dagegen finden die älteren erzählenden Realisten Anerkennung oder mindestens ein wohlwollendes historisches Lob. Am wenigsten noch Storm, an dem Bleibtreu jede höhere Auffassung, jede Elementarkraft vermißt, dem er schwül versteckte Lüsternheit vorwirft, der nur im Klein-Genre ein trefflicher Künstler sei. Aber selbst für Spielhagen und Freytag fällt ein Brocken Lob ab. Warm wird die Sprache, wenn Wilhelm Raabes Name erwähnt wird, und begeistert wird Gottfried Keller nicht nur einmal — das könnte bei der undogmatischen Art Conrads zu redigieren Zufall sein —, nein, öfter gefeiert. „Unvergleichlich" heißen einmal die beiden Schweizer Böcklin und Keller. Und zu Kellers siebzigstem Geburtstage verherrlicht ihn Conrad uneingeschränkt als einen Heldentypus. Es scheint kaum glaublich, daß das derselbe Conrad ist, der vor zehn Jahren Zola gegenüber keinen deutschen Schriftsteller wußte, den er uneingeschränkt loben konnte, und der zehn Jahre später in seinem Erinnerungsbuche „Von Zola bis Hauptmann" dies Urteil noch einmal fixierte. Kellers Kunst, so feierte er den Siebzigjährigen, sei zwar idyllisch, sie halte sich vom Tageskampf der bezähmten Bestialität abseits. Aber sie sei nicht weniger große und tiefe Kunst, weil sie mit Humor über den Dingen und Menschen schwebe, weil sie nicht in der Richtung des doktrinären und problemgrüblerischen, sondern des phantasievollen, freifabulierenden Realismus sich bewege. Auch hier in diesem Reiche des gegenwartsfremden Idyllikers und Humoristen walte ein starker Charakter, wehe der Atem einer großen freien Menschenseele.

Ruhm Kellers

Alberti als Kritiker

Aber das Bild der Zeitschrift, das Bild dieser ganzen Zeit wäre nicht echt, wollte man die eine, auch hier total negierende Stimme überhören, die Stimme



Conrad Alberti

Nach einer Zeichnung von Ismael Gentz (1891)

Conrad Albertis. Historisch gewürdigt eigentlich mehr ein Jung- als ein Jüngstdeutscher, ist er in jenen Jahren der Typus des Modernen, der sich himmelhoch erhaben fühlt, dessen leicht ins Verdächtigende, hämische fallende Kritik den Anspruch auf Unfehlbarkeit erhebt, der von oben herab belehrt, der für neue Kunstgesetze die am meisten giftende, in Wirklichkeit geschmackloseste Formel wählt, und mit so unendlich komplizierten und problematischen Dingen wie Weltnotwendigkeit, Unfreiheit des Willens, Pantheismus und ähnlichen heiklen hypothetischen Erklärungsversuchen wie mit dem Einmaleins rechnet. So formuliert er einmal: „Der Tod des größten Helden steht hinsichtlich der künstlerischen Verwertbarkeit auf gleicher Stufe mit den Geburtswehen einer Kuh." So sind ihm die Tritonen und Meerweiber auf Böcklins „Spiel der Wellen" weiter nichts als eine ungeschickte Bemäntelung der vollkommensten künstlerischen Impotenz Böcklins, der das Meer darstellen will, aber kein Wasser malen kann. Und so steht er ratlos auch vor Gottfried Keller. „Ich verstehe ihn nicht" bekennt er. Er würde sagen: „Keller ist der langweiligste, trockenste, ödeste Philister, seine Novellen sind Dutzendgeschichten, wie sie in jedem Kalender zu finden sind," wenn er nicht gute Bekannte hätte, die über Keller in Extase gerieten. Gebe es eine ödere literarische Sahara als den „Grünen Heinrich". Vier Bände mit langweiligen Beschreibungen von Kostümfesten, Wanderungen usw. — er schlafe dabei ein. „Romeo und Julia" sei ja eine hübsche Novelle. Aber eine Schwalbe mache keinen Sommer. Nirgends finde er etwas von dem großen gewaltigen Schicksal, das den Menschen erhebe, wenn es den Menschen zermalme. Keller stelle nur Vorgänge aus dem Leben der traurigsten Spießbürger und Alltagsphilister dar. Menschen ohne Kraft, Geist, Mut, Ringen nach höheren Zielen. Nichts als Fronarbeit, Tanzvergnügen, Kinderzeugen, Schützenfeste. Er, Conrad Alberti, stelle zwar auch kleine Menschen dar (Riesen und Zwerge — Plebs), doch nur um zu zeigen: die großen Gesetze, die Nationen, Planeten beherrschten, gelten auch für sie; sie seien bei ihm ein Ausfluß seiner pantheistischen Weltanschauung. Auch Kellers Darstellung erhebe sich nicht über die platteste Trivialität. Sie sei nüchtern, farblos, eintönig. Nirgends finde sich ein ursprünglicher packender Naturlaut, nirgends ein Funke zündender Rhetorik (!). Alles sei grau in grau, die Sprache zeitungsmäßig oder erkünstelt. Und diktatorisch erklärt Alberti rousseauisch modern sentimental: vom Hauptproblem Zürichs, dem Gegensatz zwischen der gewaltigen Natur und den kleinen Menschen ahne Keller nichts, für ihn sei die Natur tot. Kurz, er verstehe ihn nicht.

Alberti über Keller

Urteile über Heyse

Diese Stimme absprechender Kritik, bei Keller vereinzelt, eine interessante Kuriosität, ist die Regel bei Paul Heyse. Verhältnismäßig harmlos noch im Anfang, wird sie später immer schriller, bis sie sich endlich — wieder bei Alberti — grotesk überschlägt. Zunächst läßt man den Lyriker und Novellisten noch gelten, nur der Dramatiker wird ernst verdammt oder gutmütig gehänselt. Wie da Wolfgang Kirchbach im Faschingshefte des ersten Jahrganges Paul Heyse zum Mittelpunkte eines Münchner literarischen Faschingsscherzes macht, wie er, im Grunde gutmütig, einige kleine Schwächen und Eitelkeiten Heyses, des Dichters und Menschen bespöttelt, seine „stattliche", „wohl konservierte Persönlichkeit", seine Neigung, sich mit Goethe zu vergleichen, die Wertschätzung seiner dramatischen Tätigkeit — wie Heyse da (die Szene ist der Gipfel des Parnaß, die Musen und unsterblichen Dichter

Kirchbachs Faschingsscherz

sind behaglich um den kastalischen Quell zum Picknick gelagert) den Herrn Regimentsmedikus Schiller belehrt, der echte Dichter müsse wie er unbewußt schaffen, dürfe nicht reflektieren; wie Heyse da mit den Musen schäkernd ihnen zutuschelt, selbst Goethe sei noch zu sehr Demokrat, noch nicht vornehm, noch nicht adlig genug, wie es der echte Dichter sein müsse, wie Heyse dann dafür von Lessing abgekanzelt wird und wie Goethe begütigend rät, Heyse möge Lessing nur seine „dramatischen Sünden und kunstphilosophischen Gelegenheitsunmaßgeblichkeiten" reumütig abbitten: — das war ein heiteres Spiel der Laune, das ein von Heyses Kunst nicht Unberührter geschrieben hatte. Bald aber bleibt die Kritik auch vor dem Novellisten und Lyriker nicht stehen. Über die „rabbinerhafte Spitzfindigkeit" seiner Novellen witzelt Bleibtreu und Conrad fällt über die gesamte dichterische Persönlichkeit Heyses folgendes Endurteil:

Die Gesellschaft Theorie und Kritik

Conrad über Heyse

„Martin Greif ist aus der deutschen Lyrik nicht wegzudenken, ohne daß sie an charakteristischer Eigenart und Fülle einbüßte, wohl aber Heyse. Als Novellisten sind Keller und Storm nicht wegzudenken, wohl aber Heyse, er hat die Gattung vermehrt, nicht sie bereichert; nicht wegzudenken sind als Romanschriftsteller Gutzkow und Spielhagen, wohl aber Heyse; er hat nur einen guten Roman mehr geschrieben. Er ist in seinen besten Werken eine Kraft zweiten Ranges."

Sicher in allen seinen Teilen keine letzte geschichtliche Wertung, aber doch ein Urteil, verständlich für einen Neuerer wie Conrad, ein Urteil, vielleicht gar nötig nach langer Überschätzung und ein Urteil ohne einen verletzenden Ton.

Dagegen nun Albertis kreischende Stimme. Er zitiert zunächst einen Satz aus Heyses „Rache der Vizegräfin": „Denn je weniger der Vizegraf von dem eigentlichen Wert und Wesen der Dichtkunst begriff, desto eifriger warf er sich auf diese Scholastik des Minnegesanges, deren müßig schwärmende Witzesfunken in seinem nicht allzu klaren Haupte eine angenehme wetterleuchtende Vorstellung von etwas ungemein Feinem und Erhabenem hervorbrachten." Das sei Selbstkritik. Woher aber komme Heyses Erfolg? „Der Mann kennt eben sein Publikum, er ist ein geschäftsschlauer Fabrikant, nichts weiter, er ist in seiner Mischung von Lüsternheit und posierender Sentimentalität der Clauren unserer Zeit und besitzt dasselbe Publikum und dieselben Erfolge wie jener.". Heyse sei nur möglich in einer sittlich so ganz verfaulten Gesellschaft. „Heyse lesen," so trumpft Alberti zum Schluß auf, „heißt ein Mensch ohne Geschmack sein, — Heyse bewundern, heißt ein Lump sein."

Alberti über Heyse

3. Die Dichtung

Wenn man nun würdigen will, was die „Gesellschaft" und ihre Mitarbeiter auch außerhalb der Zeitschrift an eigenen neuen Werten in jenen ersten Jahren schufen, so darf man ihre kritischen Stimmen zur Kunst der Vergangenheit nicht zum einseitigen Maßstabe eines dann natürlich leicht abfälligen Urteils machen. Man muß die schwierige Lage eines Herausgebers kennen in einer Zeit, da der Zweifel der alten Kunst entschiedener, der Blick für die fremden Fehler klarer war als die Einsicht in die kaum erst flügge eigene Kraft; in einer Zeit, da die Intention größer war als die Leistung sein konnte, da der Drang zum Neuen heftiger sein mußte, als die noch tappende Technik, die das Neue zu gestalten suchte, sicher war. Einige fühlten das auch: gab doch schon im ersten Jahrgange Hermann Conradi bei einer Übersicht über den Roman

Die Dichtung in der Gesellschaft

Die Dichtung in der Gesellschaft

der Gegenwart offen zu, noch beherrsche keiner der Modernen zugleich die drei Forderungen, die die junge Realistenschule aufgestellt habe: Einfachheit und Natürlichkeit der Fabel, Richtigkeit der psychologischen Analysen, korrekte Darstellung der Wechselbeziehungen, die zwischen den aktiven und passiven Gliedern der Handlung, zwischen dem Helden und der Heldin und seiner resp. ihrer Umgebung (der Kritiker Zola nenne diese Milieu) bestünden. So nahm Conrad auf und mußte aufnehmen, wo er auch nur Ansätze des Neuen zu sehen glaubte. Oder wo er nur eine eigene Kraft fühlte. Wenn aber beides nicht immer ausreichte, die Hefte zu füllen?! Dann mußte es Conrad ergehen wie dem Herausgeber so mancher Zeitschrift: sie läßt sich nicht zu allen Zeiten leiten, sie leitet selbst, ja tyrannisiert.

a) Das Drama

Das Drama in der Gesellschaft

Halb Schmerzenskind, halb Aschenbrödel, das ist für die „Gesellschaft" wie für die ersten Jahre Jüngstdeutschlands das Drama. Wie das kritische Hauptinteresse der Zeitschrift dem Romane zugewandt ist, wie sich in jenen Jahren kaum ein Ansatz findet (man müßte denn Bleibtreus Versuche so deuten), das Drama nach Stoffwahl und Technik einmal in naturalistischen Gesetzen durchzudenken, wie Anzengruber verkannt, Ibsen trotz räumlicher Nähe — er lebte ja in München — erst spät und dann doch immer etwas kopfschüttelnd gewürdigt wird, wie die Zeitschrift zu Grillparzer gar kein Verhältnis hat, wie der Name Hebbel selten erwähnt wird (einmal als Marlow des ersehnten neuen Shakespeare), wie nur 1887 die helle Stimme Detlevs von Liliencron in einer prächtig kurzen Schilderung der Einweihung des Wesselburner Hebbeldenkmals mit mühsam verhaltener Wut die allgemeine Teilnahmlosigkeit Hebbel gegenüber geißelt: — so sind die dramatischen Beiträge die bedeutungslosesten nach Umfang wie nach Wert. Nur Epigonendramatik sind die dramatischen Versuche von Julius Riffert, mag auch eine redaktionelle Bemerkung in erklärlicher Verkennung die dramatische Szene „St. Petersburg" einen „kühnen Griff ins volle Menschenleben des heiligen Rußland von heute" nennen. Wie schrecklich papieren ist der Dialog dramatischer Skizzen und Dramen heute auch dem Namen nach gänzlich verschollener Autoren. Erst 1889 erscheint endlich ein bekannterer Dichter, Richard Voß, der aufgeregte, überhitzte, in pathologische Probleme sich gern verlierende, aber wenig tiefe effektvolle Verfasser der erfolgreichen „Alexandra", mit einem seiner wenigst bekannten Dramen. Von später berühmt gewordenen Dramatikern wird in jener Frühzeit bis 1890 einzig Max Halbe mit einer Episode aus seinem „Emporkömmling" 1887 eingeführt, und nur beinahe wäre das Drama zuerst in der „Gesellschaft" erschienen, das dem Naturalismus auch im Drama für eine Zeit zum Siege verhelfen sollte: Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang". Hauptmann hatte es der Redaktion eingeschickt: er erhielt das Manuskript zurück. Weder Conrad noch Bleibtreu, die damaligen Herausgeber, haben später dafür verantwortlich sein wollen.

b) Die Lyrik

Die Lyrik in der Gesellschaft

Mag Conrad oft unter den Manuskripten sehnsüchtig nach einem Drama gesucht haben: um Lyrik war er nie verlegen. Ohne die Vertreter der älteren lyrischen Kunst, ja ohne auch den älteren Dilettantismus, wenn er

Alberta von Puttkamer

Phot. van Bosch in Straßburg

Die Lyrik in der Gesellschaft

sich nur etwas forsch, vielleicht in Mundart, gab, auszuschließen, ohne auch irgendeiner Form gram zu sein — man kann auch alcäische Strophen in der „Gesellschaft" lesen —, finden hier die Verse der echten oder vermeintlichen lyrischen Neuerer eine immer offene Statt, von den Älteren, von Fontane und Liliencron herab bis zu den jungen Dichtern der „Modernen Dichtercharaktere", den Arent, Henckell usw. Es sind bei den Jungen meist rhetorische Verse der Kraft: Pathos ist das Bekenntnis, Pathos die Situation im ganzen, das Bild im einzelnen. Nur selten trifft man, wenn man von wenig originellen, weichen, nervösen Sehnsuchtsklagen absieht, auf reine Lyrik. Auch dann nicht, wenn Frauen die Verfasserinnen sind. Ob Mann, ob Frau, was gilt das in den Frühzeiten literarischer Revolutionen! Höchstens vertauschen sich leicht die Rollen. Zwei Namen können für andere gelten: Marie Eugenie delle Grazie und Alberta von Puttkamer. Beider Dichtung ist typisch für das neunte Jahrzehnt: zwischen Überkommenem und Neuem stehen sie unsicher wählend in der Mitte, alt ist ihre lyrische Form, beide sind männliche Dichterinnen. Mir freilich ist die Schlesierin Alberta von Puttkamer (geb. 1849 in Glogau) als der reinere Typus lieber wie die Österreicherin. Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864 in Unterweißkirchen, Ungarn) steht in ihren Gedichten wie in ihren Epen, dem für mein Empfinden unerträglichen „Hermann" und dem noch unerträglicheren „Robespierre" (1894) doch ihrem Landsmanne Hamerling zu nahe. Sie hat Hamerlings überhitztes Pathos, seine Farbenwut, seine Kontrastierungssucht. Sie hat auch schon Hamerlings Schicksal an sich erfahren. Einst prophezeite man ihr, ihr Revolutionsepos werde sich als Meisterwerk behaupten, solange es eine Literatur gebe, und ein so bedenklicher Anwalt wie der alte Gottschall verglich ihre Sprache mit der Shakespeares — heute hat man für sie nur ein vielleicht wieder zu leichtes Achselzucken.

Marie Eugenie delle Grazie

Alberta von Puttkamer

Daß auch sie gern ihre Stimmungen, Gedanken und Gefühle episch, in Balladen meist, objektivierte, das macht ihr Alberta von Puttkamer, die ehemalige Gattin und jetzige Witwe des früheren Staatssekretärs von Elsaß-Lothringen, äußerlich ähnlich. Selten ist auch in ihren Dichtungen (Dichtungen [1885]; Akkorde und Gesänge [1889]; Offenbarungen [1894]; Aus Vergangenheiten [1899]; Jenseit des Lärms [1904]) ein rein lyrisches Gedicht wie das gern zitierte „Sommernachts":

Wie trunken schläft die Juninacht!
Es ist wie Duft von reifem Korn
weither im Lande aufgewacht —
Die Rose glüht am Heckendorn —
Der Bergwald atmet; — manchmal stehen
die Winde aus den Wolken auf
und führen sehnsuchtschwüles Wehen
der Leidenschaft vom Tal herauf.

Dort blitzt aus dem entschlafnen Land
ein einzig waches Fensterlein,
ich habe bald dein Haus erkannt,
von dort entloht der schwüle Schein ...
Und aus beglänzten Büschen fragen
mich Nachtigallen, wo du bist,
warum in diesen trunknen Tagen
die Sehnsucht nicht die Liebe küßt. — — —

So sehnsuchtsvoll verhalten ist sie nicht oft. Ihr Grundton ist heißer, unruhvoller: „drangvolles Tun", „Steigen und Streben" ist ihrer überquellenden, lebenshungrigen Seele, ihrem erkenntnisgierigen Geiste nötiger als „lässiges Träumen"; sie kennt weniger ein Fragen als ein Sichdurchsetzen. Sie spricht weniger von sich: auch wenn der Untertitel nicht wie in ihrem vierten Buche schon Balladenbuch heißt, so erzählt sie gern in einer leidenschaftdurchglühten Sprache: von Brunhilde und Siegfried, von Nero, von Kleo-

patra, von Sappho, von Paolo und Francesca, aber auch von Sokrates, Plato, Christus. So verschiedenartig diese Menschen und ihre Kulturwelten, es sind alles Symbole ihres Lebens, Fühlens, ihres Ringens nach Erkenntnis. **Die Lyrik in der Gesellschaft**

Vielleicht sind tiefbegrabene Gedanken,
geheimes Sehnen, das ich nie bekannte,
und heiße Wünsche, die mir früh versanken,
Gestalt geworden in dem Paar des Dante?

Denn plötzlich war's, als sei ich das gewesen,
und du, der nie an meinem Mund gehangen,
in dessen Blick ich wahre Glut gelesen,
und dem ich doch vorbei, vorbei gegangen.

Man sieht: eine Natur, die in Gegensätzen gestaltend sich auslebt, sich klar denkt; und nur dem oberflächlich Registrierenden erscheint ihre Phantasie ewig hin und her geworfen zwischen den Helden der Tat, den heidnischen Instinktmenschen, und den Märtyrern des Gedankens, zwischen den Genießenden und den Entsagenden, den Opfernden und den Opfern. Bei einigen ihrer Balladen denkt man fern an Liliencron, wenn sie auch Liliencrons Kompositionskraft nicht annähernd erreicht, die Konzentration nicht ihre Stärke ist. Am meisten wird man bei ihr, der reflexionstiefen Dichterin, in früheren Werken an Schiller, in späteren an Conrad Ferdinand Meyer erinnert.

Michael Georg Conrad
Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe. Verlag Schuster & Löffler, Berlin)

Von den Lyrikern der ersten Zeit der Gesellschaft, so von den Dichtern der „Modernen Dichtercharaktere", wird später an passenderer Stelle zu reden sein. Aber zwei ältere Dichter, die die Jungen als die Ihrigen empfanden und feierten, und die in den ersten Jahren wohl am häufigsten in der „Gesellschaft" vertreten waren, finden hier wohl am besten ihre Würdigung: Martin Greif und Heinrich von Reder.

Martin Greif

Von den beiden war der jüngere Martin Greif der stillere, mehr beschauliche, der Öffentlichkeit mehr abgewandte. Daß der 1839 in Speier als Sohn eines Regierungsrates geborene Dichter eigentlich Friedrich Hermann Frey hieß, geriet schon damals, als die ersten Jahrgänge der Gesellschaft erschienen, in Vergessenheit. Nur acht Jahre war Greif Offizier gewesen, dann begann für den damals noch nicht Dreißigjährigen ein reines Leben literarischer Neigungen. Im stillen hat Greif nach dem Lorbeer des dramatischen Dichters gegeizt: er ward ihm nicht. Seine zahlreichen historischen Dramen zerfließen weich in lyrischer Stimmung oder wortreich in Beredsamkeit und Begeisterung. Wir glauben nicht an diese Menschen, ihre Kämpfe, ihre sittlichen Entscheidungen, und lassen uns nur durch manche schöne lyrische Weichheit, in die der Dichter ihr Schicksal hüllt, rühren. Denn Lyriker ist Greif. Kein sparsamer freilich wie Mörike, der schweigen konnte, der nur **Martin Greif** **Der Dramatiker** **Der Lyriker**

Martin Greif schrieb, wenn die Stunde sprach, und der in das schmale Bändchen seiner Gedichte nur eine Kostbarkeit an die andere fügte. Greif ging, ein lyrischer Landschaftsimpressionist, durch die Natur, gierig, jeden Natureindruck sofort im Liede wiederzugeben, und nahm in seine Sammlung wahllos alles auf, die Studie, die Kopie des einzelnen Falles wie das endgültige lyrische Kunstwerk, das letzter unendlich vieldeutiger, zeitloser typischer Ausdruck einer ganzen

Martin Greif

Nach einer Radierung von Joseph Uhl (1903)

Stimmungsreihe ist, das in Wort und Bild, Klang und Rhythmus so und nicht anders möglich zu sein scheint. Martin Greif ist auch nicht so reizvoll im Reim, so vielseitig in der Stoffwahl wie Mörike. Zwar hat er Hymnen (und einige sehr schöne darunter) geschrieben und manches Epigrammatische in Distichen; zwar ist ihm im „Klagenden Lied" eine Naturballade großen Stils gelungen, zwar weiß er den schlichten, kräftigen Volksballadenton zu treffen. Wie fein knapp ist etwa so ein kurzes Gedicht wie „Der Geworbene":

Sie gruben einen Soldaten ein,
sie trommelten, präsentierten,
sie schossen ihm ins Grab hinein,
die Degen salutierten:
„Leb wohl, Kamrad, leb wohl!"

Und wie ihm nach die Trommel schlug,
dem Kriegsmann in der Erden,
da schwur der Knab, der's Kreuz ihm trug,
auch ein Soldat zu werden:
„Wohlan, o Knab, wohlan!"

Aber das Beste gelingt Greif doch im kurzen Landschaftsbilde von nur ein, zwei ganz knappen Strophen. In spinnwebzarten Gebilden, so schlicht, so bildlich klar, so beziehungstief und — reich. Welche Konzentration ist in solchen Gedichten erreicht wie in der „Hochsommernacht":

Stille ruht die weite Welt,
Schlummer füllt des Mondes Horn,
das der Herr in Händen hält.
Nur am Berge rauscht der Born —
zu der Ernte Hut bestellt,
wallen Engel durch das Korn.

Welch rhythmisches Spiel in dem Gedichte „Vor der Ernte":

Nun störet die Ähren im Felde
ein leiser Hauch,
wenn eine sich beugt, so bebet
die andre auch.

Es ist, als ahnten sie alle
der Sichel Schnitt —
Die Blumen und fremden Halme
erzittern mit.

Welch gedrängte Stimmungsfülle im „Abend":

Also lächelt eine welke
Goldgewölk und Nachtgewölke
regenmüde still vereint!
Seele, die sich satt geweint.

Doch die Sonne sinkt und ziehet
nieder alle eitle Pracht,
und das Goldgewölk verglühet
und verbrüdert sich der Nacht.

Sind das nun Bild, Anschauung, Rhythmus, Klang gewordene seelische Stimmungen, oder Seele gewordene Anschauung eines in die Natur Versunkenen? Leben sie mehr durch das Gemüt des Volksliedes oder durch das neue Künstlerauge, das beseligt den feinsten Übergängen zuschaut und ihnen gestaltend nachspürt? Es lebt wohl beides in ihnen: nicht aus Zufall ist Greif zugleich der Freund von Hans Thoma und von Wilhelm Trübner. Zweiundsiebzigjährig ist Greif 1911 gestorben.

Heinrich von Reder

Heinrich von Reder

Scheint Martin Greif ein stiller Künstlergefährte gewesen zu sein, so war der ältere Heinrich von Reder — er war 1824 in Mellrichstadt in Franken geboren — ein leidenschaftlicher Genosse der Kämpfe der Jungen. Und die Jungen wußten's ihm zu danken. Man feierte den alten Oberst a. D. als ein Urbild ewiger Jugendkraft, man blickte verehrungsvoll zu dem Manne im braunen Schlapphut auf, zu dem Jäger, dem der Dachshund nicht von der Seite wich. Man lauschte gern im Klosterbräu in der von Conrad gegründeten zwanglosen Künstlervereinigung der „Ungespundeten" dem wackeren Zechgenossen: denn er konnte derb scherzen, noch besser aber über soziale und politische Mißstände wettern und über Künstler, die er nicht mochte, schneidend scharf höhnen: zuwider war ihm besonders „greisenhafte Dekadence und verweibstes Wesen". Die Jungen haben ihn oft literarisch verherrlicht: Liliencron hat ihn besungen; Reder, der alte Veteran von 1870, ist der Oberst von Sprecher, der in Kirchbachs „Weltfahrer" gegen den Militarismus, diese Barbarisierung der Menschheit, wettert, er ist der Oberst, der in Conrads Isarroman vorkommt.

Federzeichnungen Lyrisches Skizzenbuch

Und weil er eine solche Persönlichkeit war, deshalb war der Jugend wohl auch seine Kunst lieb, diese Kunst, die in den „Federzeichnungen" (1885) und dem „Lyrischen Skizzenbuche" (1893) in immer nur dreistrophigen Gedichten ein scharf gesehenes, nur etwas trockenes und rhythmisch leicht reizlos gestaltetes Natur- oder Stimmungsbild mit oder ohne menschlich-symbolische Bedeutung an das andere reihte. Bilder, an denen Reder der Jäger, der Maler oder der Zeichner seine Freude hatte, an denen Reder der Ironiker, Satiriker, Humorist oder Reder der mitfühlende Mensch nicht vorübergehen konnte. So stehen in diesem „Tagebuch seiner Streifereien durch die Natur" so nachdenkliche, künstlerisch anspruchslose Bildchen wie dies:

Ein Urhahn falzte tief im Forst,
er schliff und knappte brünstig;
ich sprang ihn an von Stamm zu Stamm.
Der Augenblick war günstig.

Ich zielt' und schoß; der Schlaue lag
im Moos zu meinen Füßen;
daß ihn die Liebe blind gemacht,
das mußt' er bitter büßen.

Doch seltsam wurde mir zumut,
mein Glück war mir verleidet;
zu sterben in der Liebe Glut,
ich hab' ihn drum beneidet.

Oder wie dies:

Märt schritt am Maienabend
hinaus ins grüne Feld,
er war vergrämt, zerfallen
mit Menschen, Gott und Welt.
Die Wachtel schlug im Klee.

Er zählte still die Schläge:
Bück den Rück, bück den Rück!
Doch weil er sich nicht bückte,
so hatte er kein Glück.
Die Wachtel schlug im Klee.

In Sinnen ging er weiter
bis zu dem dunkeln Wald.
Er lauschte, wie von ferne
der Wachtelruf noch hallt:
Bück den Rück, bück den Rück!

Heinrich von Reder
Wotans Heer

Zwischen den beiden Sammlungen dieser kurzen Gedichtchen erschien im Jahre 1892 Reders Hauptwerk, der epische Zyklus: „Wotans Heer. Eine Märe aus dem Odenwald". Bilder und Bildchen deutschen Lebens aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts sind da aneinandergereiht. Buntes wechselndes Leben kleidet sich in bunte wechselnde Rhythmen und alte Stil- und Sprachformen: ein Mädel klagt wie im Tone des Volksliedes, Landsknechte singen, Zigeuner und Strolche treiben ihr fahrendes Wesen, und die Bauern suchen sich im armen Kunrad selbst ihr Recht:

Ich bin der arme Kunrad
und komm' von nah und fern,
von Hartematt und Hungerrain
mit Spieß und Morgenstern.
Ich will nicht länger sein der Knecht,
leibeigen, frönig, ohne Recht.
Ein gleich Gesetz, das will ich han,
vom Fürsten bis zum Bauersmann,
ich bin der arme Kunrad,
Spieß voran,
drauf und dran!
. . . . . .
. . . . . .

Ich bin der arme Kunrad,
trag Pech in meiner Pfann.
Heijoh! Nun geht's mit Sens und Axt
an Pfaff und Edelmann.
Sie schlagen mich mit Prügeln platt
und machen mich mit Hunger satt,
sie zogen mir die Haut vom Leib
und taten Schand an Kind und Weib.
Ich bin der arme Kunrad,
Spieß voran,
drauf und dran!

Heinrich von Reder ist 1909 gestorben. Noch dem Achtzigjährigen hatten 1904 in der „Jugend" Arpad Schmidhammer und Edgar Steiger in folgendem Bilde und Gedichte gehuldigt. Die Federzeichnung wie das Gedicht veranschaulichen noch einmal Reders Lieblingsweise.

Wer kommt zum Gratulieren dort
den Wiesenweg gegangen?
Drei Mädel sind's mit kurzem Rock
und purpurroten Wangen.

Die Eine schwarz, die Andre braun
und semmelblond die Dritte.
Sie bringen einen schönen Gruß
und eine große Bitte.

Kennst du sie nicht? Sie spukten oft
durch's Lied dir altem Knaben.
Nun spitzen sie die Mäulerchen
und möchten ein Busserl haben!

Federzeichnung von Arpad Schmidhammer zu v. Reders 80. Geburtstag
Gedicht von Edgar Steiger
Beides aus der „Jugend" 1904, Nr. 12

c) Die Erzählung

Die Erzählung in der Gesellschaft

Am meisten überwog in den ersten sechs Jahrgängen der „Gesellschaft" dem Umfange wie verhältnismäßig auch dem Werte nach die Erzählung. Nicht daß auch viel, sehr viel Durchschnittsgut darunter war, aber es waren doch dort, von ausländischer Übersetzungsliteratur (Zola, Daudet, Maupassant, Strindberg) ganz abgesehen, zuerst abgedruckt von Liliencron der „Nächtliche Angriff" und „Der Narr", von Gerhart Hauptmann der „Bahnwärter Thiel", von Peter Hille rätselhaft wirre und doch immer wieder anziehende Skizzen. Sonst aber ist selbst hier das meiste von Beiträgen und Beiträgern verschollen oder wird bald verschellen. Wer kennt heute noch, wenn er nicht zufällig Historiker ist, Martin Schleich, dessen „Jude von Cäsarea", eine hinterlassene Parodie auf den historischen Roman, von Conrad herausgegeben, die Reihe der Romane der „Gesellschaft" eröffnete? Wer kennt heute noch Gerhard von Amyntor, wer Artur von Suttner, der damals eben mit seiner Frau aus dem Kaukasus nach Niederösterreich zurückgekehrt war? Sie freilich,

Bertha von Suttner

Bertha von Suttner, ist noch heute in aller Munde, als Gründerin einer internationalen Friedensliga, als geschickte reisende Agitatorin gegen den Krieg, als Verfasserin eines erfolgreichen, mutigen, aber künstlerisch nicht eben wertvollen Tendenzromanes „Die Waffen nieder!" (1889). Als Conrad mit ihrem Beitrag „Wahrheit und Lüge" die Zeitschrift eröffnete und bald aus ihrem Erstlingswerke, dem „Inventarium einer Seele" Proben abdruckte, da war sie noch nahezu unbekannt.

Hermann Heiberg

Und wie ist der Ruhm Hermann Heibergs schon längst verblaßt, der anfangs einer der Lieblingsautoren der Gesellschaft war. Seinen „Apotheker Heinrich" liest wohl noch der und jener als einen humoristisch-satirischen Kleinstadtroman, in dem manche gute Beobachtung lebt, als eine Gesellschaftssatire, die nach einem schönen Worte Ernsts von Wolzogen nicht die Schadenfreude, sondern das Mitgefühl für die Tragik eines Lebens zwischen Dummheit und Niedertracht geschrieben hat. Aber wer kennt etwa den nur ein Jahr später erschienenen, in Berlin spielenden Roman „Esthers Ehe", wer gar die vielen folgenden Werke, in denen aus dem begabten Dichter — und sehr bald hielt ihm das Conrad auch in der Gesellschaft vor — ein schnell fertiger, ziemlich skrupelloser Unterhaltungsschriftsteller ward.

Wilhelm Walloth

Wie wenige kennen dann mehr als dem Namen nach selbst den Mann, der oft in der „Gesellschaft" zum Worte kam, den man als die absolute Dichternatur würdigte — sei doch bei ihm nichts anderes zu holen als nur Poesie, keine philosophischen oder sozialen Ideen, nicht einmal Altertumskunde —, den Mann, den man so gern, wie übrigens andere auch, mit Goethe verglich: — Wilhelm Walloth? Auch er uninteressant als Schriftsteller, interessant als Zeittypus. Als Reformator des historischen Romans fühlte er sich, und den archäologischen Fabulistereien eines Ebers stellte Conrad den „genialen" Walloth gegenüber. Mit einem Roman aus dem alten Ägypten begann er, dem „Schatzhaus des Königs" (1883). Ebers ist das nun freilich nicht, kulturgeschichtlich ist wohl alles falsch, aber dafür ist der Roman mit seiner Häufung uralter bekannter und bekanntester Motive und raffiniert ersonnener Effekte der reinste Kolportageroman. Dann suchte Walloth das dekadente Rom in den drei Romanen „Oktavia" (1885), „Paris der Mime" (1886), „Ovid" (1890) zu schildern. Das Höchste, was die Poesie erreichen könne, wollte er er-

reichen, nämlich „mit Worten malen". „Wie im Zauberspiegel" sollte der Leser „die Stimmung, das Bild und die Charakteristik der vorgeführten Szenen auf einen Schlag nicht etwa denken, sondern schauen". Und Walloth war, während in der Tat nur Einzelheiten, schöne Einzelheiten fesseln können, überzeugt, in seiner „Oktavia" ein Meisterwerk geschaffen zu haben. Die Erzählung in der Gesellschaft

„Ich weiß aber sehr genau, schrieb er prahlend in der ‚Gesellschaft', daß ich in meiner Octavia ein Buch schrieb, dessen Inhalt, Darstellung und Charakterzeichnung nicht so bald besser gemacht werden wird — ihr könnt lange warten, bis euch einer eine Gestalt liefert, wie meinen Nero. Ebenso weiß ich, daß ich in einigen (etwa zehn bis zwölf) Oden und Liedern an die größten Muster aller Zeiten heranreiche und in meinen ‚Starnberger Elegieen' mehrere Meister übertroffen habe!"

Und ähnlich großsprecherisch schrieb er unter dem Titel seiner „Gräfin Pusterla", einer fünfaktigen Tragödie, die bedenklich an Lessings „Emilia Galotti" erinnert, als Motto die Verse Platens: „Wenn auch einsam! Stimme geheim, o stimme deinen bergstromähnlichen, echoreichen, starken Gesang an!" Was aber in der „Gesellschaft" stand, das war alles andere denn bergstromähnlich und stark. Das Beste nur war „echoreich", in anderer freilich als der Platenschen Bedeutung, waren Kopien Lenauscher melancholischer Strophen:

Aus des Mittags schwüler Glut
tret' ich in den Wald, den düstern,
kühl und still wird mir's zumut,
tröstend alle Blätter flüstern.

So muß es der Seele sein,
wenn dem Leben sie entronnen,
wenn der schlummerkühle Schrein
sie entrückt der Qual der Sonnen.

Und wenn Walloths Gedichte nur immer solche unbewußte Kopien gewesen wären! Aber man lese das Idyll „Alfred": es ist eine Fundgrube unsagbar banaler Verse von ergötzlich unfreiwilliger Komik. Kein Wunder, daß der seltsame Ernst, mit dem man dieser grotesken Eitelkeit wie einer künstlerischen Offenbarung nachging, heute bald unfaßbarer erscheint wie Walloths eigener Mangel an Selbstkritik.

Die Namen derer vollends kann man verschweigen, die man damals schon nicht anders als naturalistische Epigonen nennen kann. Ihre Kunst aber bedarf einer kurzen Zeichnung. Sie interessiert nur das sexuelle Problem, und davon wieder nur ein engster Ausschnitt. Sie reden von den Weibern und meinen damit nur einen Typus, die eben literaturfähig gewordene Kellnerin, die einzige eines Künstlers namentlich würdige Liebe und sein literaturfähiges Schicksal. Ein „Berliner Lebensbild" heißt dann die Geschichte solch einer Künstler-Liebe. Und der Künstler ist, wie das Kind des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt, ein müder Mensch, den die Weiber ruinieren, die Weiber, die sich durch nichts voneinander unterscheiden würden, wäre die eine nicht mager, die andere fett, wären die gern offenen Brüste nicht voll oder hohl: denn Geist hat sonst keine, nur Fleisch, Fett oder Knochen. Nur zu natürlich, daß manche fahnenflüchtig wurden, daß z. B. Kirchbach schrieb: Naturalistische Epigonen

„Neuerdings versteht man gar unter Naturalismus eine Weltanschauung, welche im Grunde weder idealistisch noch realistisch ist, sondern einfach frech und niederträchtig; charakterlose und talentlose Vertreter einer gedankenlosen Freigeisterei der Sinnlichkeit, die viel zu flachköpfig angelegt sind, als daß sie irgendeinen bestimmten Standpunkt gegenüber dem Leben hätten, der real oder ideal, naiv oder sentimentalisch wäre, haben das Wort Naturalismus in Deutschland und im Norden aufgebracht, um im Grunde unter dieser Deckmarke jene naturalia der Lebensführung zu schützen, die durchaus turpia sind."

Die Erzählung in der Gesellschaft

Aber zu Conrads und der Gesellschaft Ehren sei es gesagt: wissentlich hat Conrad nie etwas aus jenem Zotenreich des Naturalismus aufgenommen; was daran zu grenzen schien, und das war ein seltener Ausnahmefall, glaubte er stets mit dem Rechte eines künstlerischen Experimentes decken zu können. Denn niemand hat gerade jenen sexuellen Pseudonaturalismus prächtiger verdammt. Als die Schilderung erotischer Szenen zum gemeinen Spekulationsobjekt geworden war, da fand er gegenüber einem solchen vermeintlichen Modernen, dem Verfasser eines Bandes nur erotisch-lasziver Gedichte, das in seiner prachtvollen Derbheit befreiende Wort: „Elendes Philisterschwein!"

So bleibt schließlich nur das dichterische Werk der beiden Herausgeber, Conrads und Bleibtreus, zu charakterisieren. Man muß darüber, so viel auch davon tot ist, etwas ausführlicher reden, als es eigentlich jener Maßstab zuläßt, der jedem nur so viel Raum zubilligt, als er absolute Werte geschaffen hat. Aber man macht mit Conrad und Bleibtreu und ihrem Werke einen großen Teil der naturalistischen Frühzeit wieder lebendig.

Michael Georg Conrad

Michael Georg Conrad

Über die Mitte der dreißiger Jahre war Conrad hinaus, schon 18 Bände und Bändchen hatte er herausgegeben, als sein erstes, nicht kritisches Buch, die Novellensammlung „Lutetias Töchter" 1883 erschien. Die künstlerische Darstellung war diesem nimmer müden Agitator mehr eine neue Form der Agitation. Nun auch noch in einer naturalistischen Kunstform zu agitieren für die neue naturalistische Kunst- und Weltanschauung, für die ihn Zolas Persönlichkeit und Werk gewonnen hatte, das war im Grunde sein Bestreben. Nicht, daß er Zola sklavisch nachgeahmt hätte. Zola ist kühl, wenn auch von verhaltener Glut, Conrad ist immer sanguinisches Temperament: er kann sich nicht zu kühler Darstellung zwingen, er muß lachen, weinen, fluchen, segnen, wettern, eifern oder sich reiben. Kritiker und Dichter — wer mag da bei ihm die Grenzen finden! Französisch klang der Titel des Erstlingswerkes, Französinnen waren die Heldinnen, aber die Helden waren Deutsche. Und Deutsche, die nicht dem Parisertum unterliegen. „Und trotz deiner vielen Reisen im Auslande bist du ein guter Deutscher geblieben?" fragt die französische Schauspielerin den Deutschen, in dem Conrad sich selbst gezeichnet hat. Und er antwortet: „Jawohl, und ich bin stolz darauf." Und das französische Mädchen schreibt in einer Novelle an ihren deutschen Liebhaber: „Dein letzter Brief, ach, wie schön war der! . . . Darauf will ich sterben wie auf einem Evangelium. So kann doch nur ein Deutscher schreiben, mit diesem hohen Flug der Gedanken, daß man mit fortgerissen wird, wie von einem Sturmwind des Gefühls, auch wenn man nicht alles begreift." Unverständlich, daß man diesem Buche wie Conrads nächster Novellensammlung, dem „Totentanz der Liebe" Begeisterung für französisches Wesen nachsagte.

Lutetias Töchter

Der Zyklus: Was die Isar rauscht

Nach diesen Novellen wagte sich Conrad an Größeres. Er begann einen Romanzyklus, der auf engerem Raume für eine kürzere Zeit einige Gedanken der „Rougon-Macquart" aufnahm: in zehn Romanen will Conrad das München seiner Zeit darstellen. Es sind nur drei Teile erschienen: der erste, dessen Untertitel auch der Titel des ganzen Zyklus ist, „Was die Isar rauscht", 1887, zwei Jahre später „Die klugen Jungfrauen" und 1890 „Die Beichte des

Michael Georg Conrad

Nach dem Gemälde von Hans Heyerdahl in Kristiania

Die Technik der Romane

Narren". Eine neue Romantechnik glaubte Conrad in ihnen angewandt zu haben, indem er auf jede Komposition verzichtete. Das Schlimme aber ist: das lose Nebeneinander von Bildern, Szenen, Situationen, das ewige Kommen und Gehen von nur skizzierten Menschen, deren Schicksale und deren Entwicklung immer bis zu einem bestimmten Punkte geführt, um dann durch andere Menschen und andere Schicksale abgelöst und erst später wieder weitergeführt zu werden, wirkt gar nicht als Technik, sondern als Bequemlichkeit und kunstlose Breite, und das dadurch immer wieder nötig werdende Exponieren und die Verzettelung des Interesses wirkt wie kompositorisches Ungeschick. Und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch Conrads Vorliebe für Formen wie Briefe, Vorträge, Diskussionen, die seiner Neigung zum Dozieren Gelegenheit geben, zu reden, zu kritisieren, zu polemisieren, über Lieblingsdinge seine kräftige Meinung zu sagen, Strafpredigten zu halten, etwa einen unliebsamen Kritiker der alten Schule wie Bernays (als Hirneis) derb an den Pranger zu stellen, eine Künstlernatur wie den seltsamen Maler Dieffenbach (als Effenbach) zu feiern, kurz lauter Feuilletons mitten im Roman zu schreiben: über die Freimaurer, die Bodenspekulation, über das Lieblingsthema vom Gegensatz zwischen konventioneller Moral und wirklicher freier Sittlichkeit, über die Prüderie, die neue naturalistische Kunst, über Zolas Romane, über München als Kunststadt, über den König und Richard Wagner. Und sehr leicht wird der Ton des Feuilletons auch Ton der Darstellung: Johannes Schlaf hat ganz recht, wenn er sagt, die Schilderung des Gewitters, das im Einleitungskapitel der „Klugen Jungfrauen" das Begräbnis unterbricht, wirke nicht als solche, sondern mehr wie ein höchst persönliches bajuvarisches „Heiligenkreuzdonnerwetter", das der Autor über diese egoistisch schlaue, fettige Philisterseppe ergehen lasse.

Naturalistischer Gehalt

Worin liegt der Naturalismus, wo das Moderne in diesen Novellen und Romanen? — In der Tendenz, in der Opposition, die gegen das Alte gemacht wird, in der Stoffwahl, die auch das Häßliche nicht ausschließt; nicht in der durch die Darstellung von selbst zur Gewißheit werdenden Empfindung: hier ist etwas Modernes, Neues, — sondern in dem vom Darsteller unterstrichenen Hinweis: seht, so handelt ein moderner Mensch, das will ein moderner Künstler. Es kommt ein Bildhauer drin vor, ein Künstlernaturbursche, der den Glauben an die Keuschheit der Frau als eine Notwendigkeit für den Künstler bezeichnet: „Im Keuschen liegt eine göttliche Kraft." Aber gerade deshalb bildet er die Szene, da ein Gerichtsarzt mit einem kühlen Aktendeckelgesicht an einer Prostituierten die wöchentliche Untersuchung vornimmt. Denn der Künstler, dem nichts Menschliches fremd sein dürfe, habe „ein Recht, sich für Personen, Dinge und Zustände nachschöpferisch zu interessieren, welche in der profanen Alltagswelt noch als die Domäne des Arztes, des Polizisten, des Richters betrachtet werden". Der moderne Künstler dürfe mit dem „verlogenen konventionellen Schnickschnack", mit den mythologischen Kinderstubenscherzen von Venus, Amor und Cupido nichts zu schaffen haben, er habe *unsere* Irrtümer, Torheiten, Leiden, Hoffnungen und Ideale zu schildern, und Szenen wie diese, *das* seien „Abschnitte aus der echten, wirklichen Venuslegende unserer Zeit, mit hoher obrigkeitlicher Approbation", *das* sei „ein Aufzug aus dem hundertaktigen Drama unseres modernen Elendes, das nur diejenigen nicht sähen, die es aus Feigheit oder eigener Niedertracht nicht sehen wollten". Es kommt im Romane ein moderner junger ideologischer

Dichter vor, der schreibt eine „impressionistische Novelle". Denn ihn freut nicht mehr die „Dudelei" der Liebeslieder, er „reitet nicht in Phantasienebeln herum", er „steht nur auf Lebenstatsachen" und muß „nach authentischen Dokumenten in derber Prosa arbeiten". Es kommt im Romane ein moderner Architekt vor, der schreibt aus Italien Briefe, aus deren Zeilen „der Geist der Modernität spotten, scherzen, klagen, fluchen, segnen, hoffen" soll. Es kommt im Romane „das Ausnahmeweib" vor, das von sich bekennt: „Die Ehe hat mich verdorben", und es wird für das Ausnahmeweib eine neue Moral gefordert. Ihr Gatte muß ihr nicht genügen: Michael Georg Conrad

„Kein Gatte in der Welt muß genügen. Es gibt Gatten, die keinen Schuß Pulver wert sind. Das Weib hat auch dem Gatten gegenüber das unanfechtbare Recht der auf gründlicher Erfahrung und tiefer Wissenschaft gestützten Kritik — und wenn sie kraft dieser Kritik experimentiert, mit einem Hausfreunde vergleichende Studien treibt . . . ja ums Himmelswillen, was geht das unbeteiligte Dritte an? Das ist ja alles so unausdenkbar intimster Natur."

Es kommt im Romane das herbe, späte keusche Mädchen vor, die moderne Künstlerin, der „übel wird, wenn sie auf Kilometerweite einen Marlitt-Roman sieht", eine „Heldennatur", beharrlich, kühl besonnen, nicht sentimental, anspruchslos und in den Bedürfnissen bescheiden, und doch „ein kleiner Vulkan", ein Dämon, eine „Verschmelzung von Puck und Nora", ein „mordsmäßiger Prachtkerl". — Von Menschen wird erzählt, die nicht mehr prüde sind: dies zu beweisen, muß der Architekt — es ist ein heißer Tag — die ihm wildfremde unverheiratete Malerin, nur mit einem Hemd bekleidet, erwarten und empfangen, und sie schreit nicht auf, fällt nicht in Ohnmacht, sondern „erträgt den Anblick wie ein Mann". Und bei einem Gange durch Pompeji unterhalten sie sich sechs Minuten über einen Phallus. — Es kommen auch häßliche, ekelhafte Dinge vor: denn auch das Leben hat sie. Häßliche Menschen haben häßliche Manieren, darum heißt es vom Preßbanditen: „Der Preßbandit bohrte sich mit den Fingern in die Nase und strich die grauen Flöckchen an seinem Gesäß ab." Dicke Menschen schlafen nach einem guten Mahle nicht immer ästhetisch, drum heißt es vom Kommerzienrat, dem Gatten des Ausnahmeweibes: „Wie er schnarchte und dünstete! Keine Angst: die Verdauung war wieder wundervoll in Ordnung."

Im Stofflichen also liegt der Naturalismus. Auch in der Darstellung? — Nein! — Was in direkter Charakteristik als modern bezeichnet ist, das charakterisiert sich indirekt nicht mit modernen eigenen Mitteln. Wer im Naturalismus die (ja nicht neue, aber nur wieder mal anders, energisch formulierte) Forderung sieht, jedes Objekt oder Subjekt solle sprechen, seine eigene Sprache sprechen, der muß die Darstellung dieser Romane und Novellen ablehnen. Als Ersatz für die Sprache des Objekts ist eingetreten ein Universaljargon, der burschikose Jargon des Feuilletonisten. Und wo er nicht anwendbar ist, da tritt ein anderer typischer Redestil an seine Stelle, im besten Falle der aphoristische Stil des von Conrad geliebten Nietzsche, im schlimmeren Falle etwa für Studenten der unindividuelle Stil der Bierzeitung und für die erzählende Darstellung ein Stil, der bedenklich an uralte, von Conrad selbst verspottete idealistisch konventionelle Muster des Familienblattes und in einigen krassen Fällen gar an den Kolportageroman erinnert. So wird in einer Novelle das Äußere der Heldin mit so konventionellen Worten geschildert. Sie ist — man achte nur auf die Adjektiva — „eine Unnaturalistische Darstellung

niedliche Brünette mit klugen Augen, einer sinnigen Stirn, einer wohlgeformten Stumpfnase, einem küßlichen Mund, einem lieblichen Kinn". Und der Held „wirft sich der ganz hereingeschrittenen Huldgestalt zu Füßen, erfaßt ihre beiden Hände und bedeckt sie mit glühenden Küssen". Die Gedanken des Ausnahmeweibes aber erhalten folgende Formulierung:

„Er ihr Abgott, ihr Alles — wie konnte er sich von ihr wenden? . . . Sie breitete ihre Arme aus, ihn zu umfassen, an die Brust zu drücken — und sie griff ins Leere."

Der „Abgott" aber hat folgende Vision:

„Vom Erkerfenster schwebt's herab, hinüber, wallende schwarze Schleier vom Haupt bis zu den Füßen, von der Luft gebläht, sich windend, flatternd, zerfließend — vorgestreckte weiße, schlanke Hände, so bleich, so bleich, eine Urne umklammernd, darin liegt ein Herz, sein Herz! Still setzt sie's bei auf der Toteninsel, es klagen die Wipfel, es wimmern die Wellen . . ."

Kolportage, nicht Naturalismus! Und das sind noch nicht einmal (man lese z. B. den Brief an die kleine Fifette im ersten Isarromane) die krassesten Stellen.

Spätere Werke

Die späteren Romane und Novellen Conrads sind nicht mehr so breitspurig, weitschweifig und stilistisch eintönig, und wo er, wie in der Novelle „Blaues Blut" (im Sammelbande „Erlösung" 1890) die Darstellung zu einzelnen kurzen satirischen Skizzen abrundet, da wirkt er sogar durch Knappheit. Wirkungsvoll gruppiert er Kontrastskizzen um die Liebe einer Baronesse zu einem Knechte, einem starken, schlanken Bauernsohne, und um das tragische Schicksal eines Lehrers, eines sozialdemokratischen Idealisten, der auf Grund des Sozialistengesetzes ins Gefängnis kommt und nach seiner Entlassung, von der Baronesse gepflegt, stirbt.

Eines aber haben alle Bücher Conrads gemein, die älteren, wie die jüngeren: sie sind Bekenntnisse der Liebe oder des Hasses. Äußerlich freilich haben sie, namentlich die beiden größeren Romane außerhalb des Münchner Zyklus, ein seltsam anderes Gesicht. Beweis nur, wie das Verschiedenste sich bei Conrad miteinander vertrug. Der Verächter der Phantasie und Lobredner des Gegenwartsromans veröffentlicht 1895 einen phantastischen Zukunftsroman „In purpurner Finsternis". Was ihn an der mit Nietzscheaugen gesehenen, Nietzscheworten gewerteten Gegenwart abstieß, was er an den Deutschen seiner Tage haßte und am deutschen Typus liebte, was er sich von der Zukunft an Persönlichkeitswerten erträumte, das ist als Lebensform eines Zukunftsvolkes oder als historische Kritik dieses Volkes an der Vergangenheit in dieser „Roman-Improvisation aus dem dreißigsten Jahrhundert" gestaltet. Sie ist Conrads erfindungsreichstes, lesbarstes Werk. Stofflich reizvoll diese Erzählung von den Teutaleuten, die in die Riesenbergwerke des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Riesengebäude eingebaut haben, diesen Meistern der Feinmechanik und der Chemie der Nahrungsmittel, deren Wohnungen voll Apparate und Apparätchen, Knöpfe und Knöpfchen sind, um durch die Wände zu fahren und durch einen Druck die Temperatur um Tausendstel von einem Grade zu regeln, und die doch ein ganz seelenloses Dasein führen: ein Volk von Pedanten, Worthütern, Silbenstechern, Buchstaben und Paragraphenfuchsern. In einer Stadt für sich wohnen getrennt die Frauen und die Männer, und nur zu Zeiten der Zeugungsperioden öffnen sich die Tore

In purpurner Finsternis

für beide, und zwischen beiden wächst eine vaterlose Waisenbrut auf. Sehr unterhaltsam dann zu lesen die Schilderung des mechanistischen Staatsbetriebes, den die „Hoheiten" mit den seltsamen Namen leiten: Ao, der Oberpriester, Kaspe, der Oberrichter, Titschi, der Diplomat, Bim, der Oberphysikus, und Minus, der Oberlehrer und Hüter des heiligen Wortschatzes, der sich in einer ergötzlichen Szene verkadavert. Reizvoll auch die Geschichte des Haupthelden, des Zarathustraspielers Grege, der aus Teuta flieht, weil er nicht eine beliebige ihm vom Staat bestimmte, sondern nur die eine, die Seherin Nala, zu seiner Frau haben will, und der nach manchem Fährnis nach Nordika kommt. Nach Nordika, dem Lande der neuen Erziehung, der neuen Menschen, der freien Persönlichkeiten, des edlen Gemeinschaftsgefühls, da alles Geist, Gesundheit, Kraft, Schönheit atmet, da es keine sozialen Unterschiede gibt, alles durch die Kunst geadelt ist. Reizvoll die Kritik dieses Volkes an den letzten tausend Jahren Vergangenheit, an der Zeit des Maschinenweltalters, da die Menschheit die wenigste Zeit hatte („Sie sahen Alles, hörten Alles, beschwatzten Alles, bekritelten Alles, wußten Alles — nur Eines nicht, daß das wahnsinnige Narretei und kein Menschenleben ist"), an der Zeit der militärischen Drillwut, an dem Zeitalter der Presse, die sich eine Großmacht nannte, „wenn auch nichts an ihr groß war als ihr Format und ihr gemeiner Unsinn und ihre Lügenhaftigkeit". Reizvoll auch die Kritik der auf diese Zeit folgenden Jahrhunderte, der Zeit der sozialistischen Quälereien und kommunistischen Experimente, die immer wieder eine Militärdiktatur ablöst. Und bezeichnend dann für Conrads unbeirrbaren Glauben an die Zukunft seines so hart mitgenommenen Volkes der Schluß: Grege reift in Nordika zum Erretter Teutas.

Majestät

Zu merkwürdigen Betrachtungen gibt auch der zweite Roman Anlaß, der Königs-Roman „Majestät" (1902). Conrad, der gelegentlich verächtlich über die Schönheitspriester reden konnte, feiert einen König, dessen Leben ein Schwärmen nur für Schönheit war, einen von den ewig-herrlichen Leid- und Todgeweihten, die den Traum der Schönheit ein rätselvolles Leben lang durchgeträumt und mit dem Leben selbst das bittersüße Glück des Traumes bezahlt haben". Conrad, der Feind jedes Epigonentums, feiert Ludwig II., der zwar in seinem Verständnis für Wagner ein Frühmoderner war, der als „Dichter im Stein" aber doch epigonenhaft empfand, Conrad, der gegenwartsfrohe derbe Naturalist, feiert „Gipfelwerke des Ritterlich-Phantastischen, des Zierlich Anmutigen, des Prunkhaft-Majestätischen". Conrad, der süddeutsche Demokrat, eifert im Nietzschetone gegen die Masse, die „mit Freiheit kokettiere, um alle vornehmen Überlieferungen in den Boden zu walzen". Conrad, der Feind poetisierender Prosa, schreibt einen Hymnenstil mit poetisierend vorgesetzten Genitiven:

„Eines Königs Majestät in tiefer Einsamkeit, einer jungfräulichen Künstlerseele in Purpur, eines deutschen Fürsten strahlender Aufstieg und jähes Ende in Bitternis und Elend . . . Ein Märtyrer der Majestät in Sonnenhöhen, eine gequälte Seele im Rausch des Ideals, ein Stern, verschlungen von der Zeiten Unrast und Gemeingewöhnlichkeit."

Symbolisch verklärt sah Conrad den König und sein Los. Ohne daß er der Art des königlichen Werkes kritisch gegenübertrat, war ihm dies tragische Leben nicht nur die Tragödie des Königs, sondern des Künstlermenschen überhaupt, der in einer rein politischen Zeit höhere Kulturideale verwirk-

Michael Georg Conrad

lichen will, der den „Mut zum Ungewöhnlichen“ hat. In rasch wechselnden Bildern, hastig, wie dies hastige Leben, zeigt sich der König, immer derselbe und doch ein anderer: von der Zeit des Aufstiegs an, der Zeit der Freundschaft mit Wagner, mit Hans von Bülow, mit der Kaiserin Elisabeth, die alle Gestalt gewonnen haben; von der Zeit der Egeriabriefe bis zur Zeit dann des Niederganges, der Vereinsamung, der rastlosen Bautätigkeit, des einsamen Rausches, der qualvollen Grübeleien, der inneren und äußeren Not, bis zum Wahnsinn, bis zum Tode.

Salve Regina

Spät hat dann Conrad auch einen Band Lyrik gesammelt: „Salve Regina“ (1900). Auch der ein Bekenntnisbuch, eine Spiegelung seiner ganzen, geraden, stolzen, gesunden Persönlichkeit. Auch hier viel Pathos, viel Reflexion, doch fehlen die schlichten Töne nicht ganz. Das fränkische Heimatland wird gepriesen, in seinem Dialekte ist manches geschrieben. Doch war Conrads unerschütterliche Grundmeinung gegenüber aller Lyrik: Es gibt Schöneres und Wichtigeres.

Schlußurteil

Alles in allem: er wird schwerlich fortleben als Dichter, aber als eine anregende Persönlichkeit, als ein „unermüdlicher Heerrufer und Vorkämpfer von Sturm und Drang“, um ein Wort Hermann Bahrs zu gebrauchen. Als eine Persönlichkeit, die „man gern hat, ganz gleich, was sie treibt“, als „der kerngesunde, urwüchsige Franke“. Als ein Charakter, der durch die Ehrlichkeit und Reinheit der Empfindung wirkte, der nie Sensation machen wollte, der ein leidenschaftlicher Gegner seiner literarischen Feinde war, der aber auch nie den Freunden gegenüber mit der Wahrheit zurückhielt. Als der „Adam Mensch“ Hermann Conradis, seines Freundes, erschien, da hätte er doch am liebsten „diesen Helden hundsgemeiner Verlumpung und Verlotterung beim Kragen genommen und ihn gewürgt, bis er blau würde“, und als der befreundete Oscar Panizza ihm seine „Parisiana“ widmete, die maßlos Deutschland beschimpften, da wies er die Widmung zurück, nannte Panizza „einen Renegaten und verkommenen Sohn eines auch in seinen Schwächen noch großen und herrlichen Vaterlandes“ und hielt ihm das Wort Turgenjews entgegen: „Das Vaterland kann einen jeden von uns entbehren, aber keiner von uns des Vaterlandes.“

Karl Bleibtreu

Karl Bleibtreu

Ist auch Bleibtreu geborener Berliner (geboren 1859 als Sohn des bekannten Schlachtenmalers), so gehört er doch, gleich dem Berliner Conrad Alberti einer der schärfsten Kritiker gerade des Berliner literarischen Lebens, von Anfang an zum Kreise der „Gesellschaft“. Neben Hermann Conradi die seltsamste Erscheinung dieser frühesten Sturm- und Drangzeit. Wenn allein Arbeitskraft und der Zwang zu schaffen, wenn ein immer volles Herz, wenn Phantasie und Schwung, wenn Überreichtum von Ideen und Plänen, wenn höchste Bildung und Vielseitigkeit der Interessen, wenn der Drang nach dem Höchsten, wenn eine wie spielend hinwerfende Hand, wenn andererseits Überempfindlichkeit und Reizbarkeit, wenn ein nimmermüder brennender Ehrgeiz und ein stolzes Bewußtsein seines Wertes allein Merkmale des Genies wären: Bleibtreu wäre das Genie dieser Zeit. Staunend haben Mitstrebende von seinem Schaffen erzählt, wie er heute mit einer Novelle, nach wenigen Tagen mit einem Drama, nach wenigen Wochen mit einem Roman oder einem

Karl Bleibtreu

Nach der Zeichnung von Ismael Gentz (1896)

Karl Bleibtreu

literarhistorischen oder zeitkritischen Werke fertig war, wie dazwischen Lyrisches entstand („Ein rechter Kerl belästigt die Welt überhaupt nur mit Lyrik nebenbei"), wie zugleich militärische Fragen ihn beschäftigten, kritisch oder künstlerisch, als scharfsinnigen Kriegs- und Schlachtendeuter oder als klaren Kriegs- und Schlachtenbildner, der im stillen seine Zeit der Worte verwünschte, sich zuweilen für einen in eine falsche Zeit verschlagenen Mann der Tat hielt. Aus Mangel an Anerkennung verbitterte er früh und ward immer schwerer umgänglich, jede Kritik erregte ihn, auch die, welche seinem Streben die Anerkennung nicht versagte, am einzelnen fertigen Werke aber zuviel Rhetorik fand und dafür Form und Stil vermißte. Da war seine erregte Entgegnung: „Wie nennt man Mittelmäßigkeit? Reife. Was heißt Genie? Sturm und Drang." Das wahre Genie ist anfangs unbeholfen in der Form, es weiß nichts von der „greisenhaften Überreife der technischen Formausbildung . . . Es ist meist Rhetorik und damit gut".

Geniedichtung

Ja das Genie! — Nie hat ein Dichter unserer Zeit diesem Worte und seinen Trägern leidenschaftlicher gehuldigt. Genieverehrung war im Grunde immer Bleibtreus Dichtung, die Dichtung eines in der Geschichte, man kann nicht anders sagen als seligen Mannes. Und wo seine Dichtung nicht mehr Verehrung sein konnte, wie im modernen Romane, da war sie Geniekritik.

Lieblingsthemen

Wie gebärdet sich das Genie? Wann, wie kommt's auf? Wann, wie taucht's unter? Durch Bestimmung, Schuld oder Schicksal? Wie ist die Rangordnung der Genies? Das sind die Probleme, die neu zu lösen es Bleibtreu immer wieder drängte. Er braucht große Menschen, wirkliche Helden, große Vabanque-Spieler, er braucht die Lebensgierigen, Nimmersatten, die ewig Treibenden, ewig Getriebenen. Er braucht große Zeiten, Zeitalter von Kunst- und Kraftverschwendung, Kriegs- und Revolutionszeiten, er braucht einen großen Hintergrund, den der Sage, den der Geschichte, den der großen Natur in Meer und Berg, den einer Idee. Und unter den Genies hat er ebenso seine Lieblinge, seine Lieblingsdichter, Shakespeare, Byron, Musset, seinen Lieblingskaiser Napoleon I., wie unter den Zeiten seine Lieblingszeiten, die Zeiten der napoleonischen Kriege, des deutsch-französischen Krieges. Und immer wieder muß er über sie reden, immer wieder lockt es ihn, sie zu gestalten. Gleich sein zweites Werk „Der Traum aus dem Leben eines Dichterlords" (1880) war eine Byrondichtung, in die er viel von eigenem Schmerz und eigener Sehnsucht hineingedrängt hatte. Ein Schlachtengemälde, den

Kriegsdichtungen

„Dies irae", ließ er folgen, die erste und glücklichste einer langen Reihe von Kriegsdichtungen, in denen an Stelle patriotischer Deklamationen ein plastisch wahres Bild des Schlachtverlaufes, eine klare Anschauung seiner inneren Ursachen, eine Heer und Feldherrn in ihrem wahren mechanischen und geistigen Leistungen wiederspiegelnde Darstellung treten sollte. Und in diesem ersten Werke und den besten der folgenden, so in „Deutsche Waffen in Spanien" (1885), so in „Friedrich der Große bei Collin" (1888), so in „Cromwell bei Marston Moor" (1889) auch wirklich trat. So echt war der Ton dieses

Dies irae

Dies irae, dieser „Erinnerungen eines französischen Offiziers an Sedan", so echt waren die technischen Einzelheiten, daß man in Frankreich die französische Übersetzung allen Ernstes für das Original hielt. Besprechungen über Besprechungen erschienen, und die Kölnische Zeitung ließ sich das Büchlein ahnungslos rückübersetzen, — das deutsche Original war unbeachtet geblieben. In trockenem Erzählertone beginnt es, pathetisch klingt es aus. Man erlebt

die Schlacht vom früheſten Morgengrauen an bis zum letzten berühmten Todesritt. Klarer kann man kein Schlachtfeld ſchildern, knapper nicht Maſſe und Einzelmenſchen charakteriſieren. Ein tragiſcher Held ſteht im Mittelpunkt, Ducrot, der einzige General, der hätte helfen können, der aber den Oberbefehl Wimpfen, dem bramarbaſierenden Chef des Erzählers, überlaſſen muß. Und um Ducrot gruppieren ſich Schwätzer, Parkettgenerale, durch Niederlagen Reſignierte wie Mac Mahon, oder im beſten Falle Haudegen wie der Reiterführer Gallifet, und zwiſchen ihnen wie ein Schemen immer mal auftauchend eine ratloſe Geſtalt, immer willenloſer, immer apathiſcher — der Kaiſer Napoleon.

Karl Bleibtreu

Aus Norwegen bringt Bleibtreu ſein nächſtes Werk mit, die Björnſon gewidmete Novellenſammlung „Aus Norwegs Hochlanden". Einer, der über Menſchenmaß iſt, iſt der Held der beſten Novelle „Auch ein Kulturkämpfer"; eine übermächtige grandioſe Natur iſt der Hintergrund. Ein feines Motiv geſtaltet dieſe Erzählung aus, dieſe Geſchichte vom hünenhaften jungen Pfarrer von Nordalen, der Beter und Kämpfer, Berſerker und Samariter zugleich iſt, der mit dem Kulturwerk der Predigt erſt dann anfängt, Erfolg zu haben, als er die ſchnapsſaufenden, aufrühreriſchen Bärenjäger und Sennen ſeiner Gemeinde kreuzlahm, blutig und halbtot geprügelt hat. Und wie in dieſer Erzählung, wie in ſeinem allererſten Buche, das im Tone der nordiſchen Lieder die Sage von Gunnlaug Schlangenzunge behandelt hatte, ſo iſt auch im nächſten Werke der Held zugleich ein Mann des Wortes und der Tat. Der Dichter des Nibelungenliedes iſt der tragiſche Held ſeiner „Aventiure" von der Nibelungen Not: „Kaiſer und Dichter" hat Bleibtreu ſie ſpäter genannt. Ins Mittelalter geht er zurück. Das iſt für ihn keine dunkle Zeit. Wie könnte eine Zeit dunkel ſein, da ein Genie in ihr lebte:

Aus Norwegs Hochlanden

Aventiure

> Du „dunkles" nicht, du helles Mittelalter,
> ich höre deiner Vogelweide Chor,
> ich fühle deinen Minneernſt, o Walter,
> und ſieh, die Morgenſonne flammt empor.

Im Chronikſtile, der mittelalterliche poetiſche Wendungen, Satzfügungen und Wortſtellungen mit verwendet, erzählt Bleibtreu mit einer Fülle kulturhiſtoriſchen Details das Leben des von ihm erfundenen bürgerlichen Dichters der Nibelungen, Conrads von Bechelaren. Im Kreuzzuge, in Deutſchland, in Italien, erſt als biſchöflicher Schreiber, dann in der Umgebung Heinrichs VI., endlich als Geheimſchreiber der Kaiſerin und Kaiſermörderin Konſtanze erlebt Conrad alles, was an herrlichen und grauſigen Bildern das Nibelungenlied in ſich birgt, und die Helden ſeiner Zeit und eigene Größe und Schwäche wandeln ſich ihm zu den Helden der Sage. „Die Entwicklung des echten Dichtergenies im Kampf mit der Welt bis zur völligen Selbſtüberwindung durch den Schmerz" glaubte Bleibtreu dargeſtellt zu haben.

Schnell hintereinander erſcheinen dann lyriſche Sammlungen, 1885 ſein „Lyriſches Tagebuch" und die „Lieder aus Tirol", 1886 „Welt und Wille". Byrons „Childe Harold" iſt ſein Vorbild. „Echte Lyrika", ſo ſagt Bleibtreu einmal, „ſind Tagebücher in aphoriſtiſcher Form, Hieroglyphen für unendliche Begriffe." Und ſo ſymboliſiert er, ein Wanderer durch die große Natur, ein realiſtiſch treu geſchildertes Stück Natur zu etwas menſchlich Bedeutſamem. So verklärt er, ein Wanderer durch die hohen Zeiten der Geſchichte,

Lyriſches

Karl Bleibtreu

die großen Gestalten und großen Augenblicke, da die Helden siegend steigen, die neue Welt und der große Ozean entdeckt wird, da die Helden fallend sinken, Hutten und Alexander sterben, Hannibal sich den Tod gibt: „O Welt, o Menschen, wie ich euch verachte!" Und auf die Heldenschicksale in Heldenstrophen folgen pantheistische Klänge, stolze Bekenntnisse des Dichters:

„Die Lebenden, sie mögen endlos wandern,
zum Glück die einen und zur Qual die andern.
Doch neben mir die großen Toten schreiten
und grüßen mich, den Mann der Einsamkeiten.
Die Hymnen, die in meiner Brust verborgen,
verstehn nur sie, die fremd den Erdensorgen.
Drum möget ihr nur stümpern und nur zimpern,
ihr Dichterlinge, die am Markte klimpern —
ich wandle in dem Friedhof der Heroen
und singe vor den Urnen dieser Hohen."

oder trotz aller Reflexion erschütternde Bekenntnisse des Menschen:

„O Geist der Schönheit, verlaß mich nicht!
Ich ringe, ich schreie empor zu dir!"

Dramatisches Byrondramen

Zu gleicher Zeit entstehen Bleibtreus erste dramatische Versuche: zwei Byrondramen. Das erste, „Lord Byrons letzte Liebe", ist noch plump in der Charakteristik, namentlich der Hauptperson, von der man nicht weiß, ist sie Geck oder Deklamator oder Schauspieler. Das zweite, „Seine Tochter", ist inhaltlich eine späte Verklärung des toten Dichters, motivgeschichtlich interessant als erstes Vererbungsdrama der jüngstdeutschen Literatur. In Byrons Tochter, die den Vater nie gekannt hat, die man auferzogen hat in der Verachtung ihres Vaters als des Verworfensten aller Menschen, die nie eine Zeile von ihm hat lesen dürfen, ersteht noch einmal Byrons Leben, Schicksal, Persönlichkeit; sie findet sich heim zum Glauben an seine menschliche Größe, zur Bewunderung und Liebe zu seiner einzig schönen, schwermütigen Kunst. Schnell folgt nun ein dramatischer Versuch auf den anderen. Bleibtreu will „das historische Drama großen Stils" schaffen. Daß es sich nur in Prosa gestalten lasse, sagt zwar das Vorwort zu seinem „Harold dem Sachsen". Aber die Diktion ist eine rhythmische Prosa mit poetisierend nachgestellten Objekten, es finden sich gar in Prosa abgeteilte, darum aber nicht minder echte Jamben. Das Pathos der Freude an der geschichtlich großen Gestalt belebt das Werk, balladenartig ist sein Ton.

Das historische Drama großen Stils

Schicksal

Zur Nüchternheit der wirklichen Sprache sucht sich dann Bleibtreu in seinem Napoleondrama „Schicksal" zu zwingen. Keine einzige Person ist vom Dichter erfunden. Der historische Dramatiker, das ist für einige Jahre Bleibtreus Dogma, darf überhaupt nicht erfinden, er hat reine Geschichte zu gestalten, nur sie zusammenzudrängen in möglichst wenige Bühnenbilder. So wechselt in dem Napoleondrama nur im dritten Akte einmal die Szene. Und bis zu diesem Akte weiß Bleibtreu zu packen. Wie der unbekannte Brigadegeneral — der Held von Toulon ist längst vergessen — plötzlich hochkommt, eine Revolution des Volkes gegen den Konvent mit Kartätschen niederwirft, wie die Minister froh sind, den fürchterlichen Mann nach Italien loszuwerden, wie Napoleons und Josephinens Geschick dabei zusammengehen, er an ihr, sie an ihm eine Stütze findet, das kann Geschichte sein, das ist Dichtung, in

der nur Napoleon selbst zu oft zitiert, zu bewußt ist. Aber der vierte Akt spielt dreizehn Jahre später zu Paris 1809, Napoleon, auf der Höhe seines Ruhmes, verstößt Josephine: nun muß sich sein Schicksal wenden. Man fragt erstaunt, warum? Im fünften Akte schließlich hat sich sein Schicksal erfüllt. Der gestürzte Kaiser nimmt Abschied von den Seinen und seiner Garde. Was haben diese beiden Akte, ein reiner Akt der Staatsaktion und ein melodramatischer Schlußakt, mit den drei ersten zu schaffen? Karl Bleibtreu

Ähnlich ist der Stil der anderen großen historischen Dramen jener Jahre, des Revolutionsdramas „Weltgericht", des Cromwelldramas „Ein Faust der Tat", des Renaissancedramas „Der Dämon". Sie leiden alle am Übermaß des geschichtlichen Details, des geschichtlichen Urteils, d. h. der direkten Charakteristik: Die Menschen sehen sich und die anderen zu klar, leben zu bewußt, zu sehr als Träger bestimmter Ideen. Aber sie sind alle interessant durch die Art der Problemstellung, die weltgeschichtliche Perspektive. Wie die Tragödie zur Posse wird, das ist der Verlauf des geistreichen Revolutionsdramas „Weltgericht". Es fällt auf durch die Fülle scharf gezeichneter Revolutionstypen, Typen wie des blutkrächzenden, prahlenden, ewig mißvergnügten Literaten und Demagogen Marat, wie des brutalen Danton, des „göttlichen Saukerls", wie der Madame Roland, der Revolutionsphilosophin, wie des salbungsvollen St. Just, des „blutverschlammten Metaphysikers", wie der Meisterfigur, des unaufhörlich mißtrauischen Ideologen Robespierre, des Knochenmannes und elegisch philosophierenden Mörders. Das ganze Drama ein Delirieren in Blut, Verfolgungswahn, Angst, ein Posieren in Größe oder Frivolität. Und wie Bleibtreu hier Dichterphilosoph, erhabener Didaktiker ist, so will er es auch in seiner Renaissancetragödie „Der Dämon" sein. Wie ist das Verhältnis der Tat-Helden zu den Kunst-Helden? Das ist das Problem; ein einzig großes Fragespiel möchte das Drama sein. Die Frage vor der Weltgeschichte, klar formuliert am Schluß des vierten Aktes, da Caesar Borgia verächtlich vornehm die Achsel zuckend Michel Angelo fragt: „Und wer bist du?" und dieser die Frage zurückgibt: „Und was bist du?" — diese Frage klingt durch das ganze Drama, das auch stilistisch eine Kontrastierung geharnischter oder geschliffener Worte ist. Weltgericht Der Dämon

In dem Sammelband, in dem dieses Drama erschienen war, stand als letztes, wenigst wertvolles das Drama „Volk und Vaterland". Von der sozialen Frage hörte man drin, ein Streik kam vor, Menschen der Gegenwart, keiner über dem Durchschnitt, waren die Träger der Handlung. Volk und Vaterland

In der Erzählung hatte die überraschende Hinwendung Bleibtreus zur Gegenwart begonnen. Einem schmalen Bändchen „Kraftkuren" (1884) folgte der starke Band der Berliner Novellen „Schlechte Gesellschaft" (1885) und der fast zwölfhundert Seiten starke „pathologische" Roman „Größenwahn" (1887). Gemeinsam ist allen derselbe Stoff: die nackte Gemeinheit des wirklichen modernen Lebens der Großstadt. An Stelle des großen Hintergrundes der Sage, der Natur, der Geschichte, tritt die Kneipe, die Spelunke, das Caféhaus, der Salon. An Stelle des Ringens um ein großes Schicksal, um Sieg oder heldenhaften Untergang, tritt ein allmähliches Hinsiechen, ein gemeines Erliegen: die Liebesleidenschaft in ihrer gröbsten Form triumphiert, vor der Dirne, der Kellnerin — oft ist das eins — sind die Männer machtlos. Zu gleicher Zeit formuliert Bleibtreu seine Stellung zur Kunst der Gegenwart und Vergangenheit in dem Buche, das von allen Kampf- Wendung zur Gegenwart: Kraftkuren, Schlechte Gesellschaft, Größenwahn

Karl Bleibtreu

broschüren jener Tage die weiteste Verbreitung fand, in seiner „Revolution der Literatur". Sie ist als Versuch Bleibtreus, seine Grundanschauungen vom Wesen der Dichtung in Einklang zu bringen mit den Forderungen der neuen naturalistischen Strömung, ebenso interessant für Bleibtreu wie typisch für die ganze Zeit. Bleibtreu, der Feind aller Form, hebt Lenz und Grabbe hoch über Kleist und Hebbel. Der in der Geschichte Lebende legt sogar noch für Ebers ein gutes Wort ein und feiert Willibald Alexis als den genialsten deutschen Romandichter. Bleibtreu der Romantiker huldigt Byron, Scott und Musset, dem „Beichtvater der ganzen modernen Epoche, gleich ihr von frivoler Blasiertheit und krankhafter Sentimentalität hin und her gezerrt". Der andere Bleibtreu aber, der von der Gegenwartsströmung Ergriffene, erklärt es für die Aufgabe der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. „Die soziale Frage und der Gegensatz der Nationalitäten, der z B. im Panslawismus uns das furchtbarste Rätsel der Sphinx des zwanzigsten Jahrhunderts bieten wird — die sind die zwei großen Themata der Zukunftspoesie." Zugleich gelte es, das alte Thema der Liebe in modernem Sinne, „losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral", zu beleuchten. Der historische Roman aber habe nur eine Zukunft, wenn er sich abwende vom Mittelalter und Altertum. „Mit der großen Revolution beginnt erst der Teil der Geschichte, dessen Nachwirkung in uns Lebendigen nachzittert." Und Bleibtreu, der Realist und Romantiker, konstruiert sich eine neue Kunst, die Realismus und Romantik derartig verschmilzt, „daß die naturalistische Wahrheit der trockenen und ausdruckslosen Photographie sich mit der künstlerischen Lebendigkeit idealer Komposition verbindet".

Revolution der Literatur

Einfluß Conrads

Diese Wendung Bleibtreus kann nur die Folge einer vorübergehenden Begeisterung für Zola, eines dauernderen persönlichen Einflusses Michael Georg Conrads gewesen sein. Ihm sind denn auch die Berliner Novellen gewidmet und mit den bezeichnenden Widmungsversen eingeleitet:

„An der Isar grünem Brausen, da ist's wohl sein, da ist's gut —
bad dich rein, Berliner Seele, in der Ruhe kühler Flut!
Deine strammen Fortschrittsbeine, Bajuware Cuonrad,
wiesen mir zu echtem Dichten und zu echtem Bier den Pfad,
in dem Namen unsers Meisters lädt uns die Natur zu Mahl — —
Hut ab und den letzten Humpen dir, Poet des Germinal!"

Bleibtreu als Naturalist Stoffliches

Und doch! Die Novellen und der Roman atmen anderen Geist als den ihrer Vorbilder. Zwar gilt, was von Conrad gesagt wurde, auch von Bleibtreu: Der Realismus oder Naturalismus dieser Werke liegt nicht in der Gestaltung des Stils, der liegt im Stofflichen. Von modernen Künstlern wird erzählt: die schreiben realistische Novellen, in denen auch die intimsten geschlechtlichen Heimlichkeiten geschildert werden. Da sagt ein naturalistischer Maler, für die Warzen der drei alten Weiber in der Kirche, die Leibl gemalt habe, gebe er den ganzen Rafael. Da fehlt nicht der Typus des enragierten Zolaschwärmers, der überhaupt nur den Meister des Naturalismus gelten läßt.

„Ja, sagt so ein Moderner, ich lese überhaupt nur Zola, alles andere ist ja Lüge und Humbug. Und was erst die Lyrik anbelangt, mein Gott, ich verdaue ja nicht mal den Kolonialannoncen-Dichter Freiligrath, noch das Versgestürme, das nach innerm Sturm und Drang aussehen soll, der Jungdeutschen, noch das wohlschmeckende Brechpulver für Backfische, Emanuel Geibel, noch die kleinen Minnesänger in der Westen-

tasche, noch die geschraubte, mit Schopenhauerei untermachte Makarterei Hamerlings, noch das verlogene Drauflosgejuchze der Fahrenden Sänger, noch die Münchener Wortdrechselei."

Karl Bleibtreu

Da fehlt nicht der moderne Dichter, der allen Versen den Krieg erklärt:

„Du lieber Gott? Wie kann etwas in Versen heut großartig sein? Großer Dichter! las ich neulich in dem Artikel eines unreifen Epigonen über den Guten. Wer heut nicht in Prosa schreibt, zeigt schon an sich, daß er kein großer Dichter ist."

Da fehlen nicht die merkwürdigen Heiligen, deren einzige Stätte der Erfahrung die Spelunke ist, die aber mit ihrer Weltkenntnis — sie ist nur eine Dirnenkenntnis! — protzen, die mit Kellnerinnen tagtäglich ihre Zoten reißen und sie als „urwüchsiges Mastvieh" charakterisieren und anreden, und die dann doch das Paradoxon wagen, die Kellnerin sei „keuscher, edler" als die „verbildeten, verpäppelten Salonpflanzen".

Pessimistischer Grundton

Aber über dieser jungen Generation scheint nicht die Sonne des Optimismus wie etwa bei Conrad. Sie tappen in Zweifelsnebeln oder waten tief im Schlamme der Trivialität. Auf ihnen ruht nicht wohlgefällig das Auge des Dichters, sondern sie wägt ein Kritiker und findet sie alle zu leicht. Auch die besten unter ihnen, Gestalten, in denen sich Bleibtreu selbst charakterisiert, in denen er selbst beichtet, ein Ritter in den Berliner Novellen, der „träumende Fragen an die Ewigkeit und Unsterblichkeit" stellt, ein Leonhart im Größenwahn, der Rettung durch Erhebung bei der Vorzeit sucht, — auch sie haben keine Zukunft. Zwischen Selbstvergötterung und Selbstverachtung schwanken sie hin und her. Sie finden den Ausweg nicht, auf den äußeren Erfolg zu verzichten und sich auf sich selbst zurückzuziehen. Pathologisch ist ihr Ende. Die Künstler dieser Zeit, das scheint das Leitmotiv, verkommen im Verfolgungswahne oder im Sinnenrausch. Sie klatschen, tratschen und schimpfen im Größenwahn einer noch gärenden Begabung; ihr Urteil über andere, das diese treffen soll, trifft sie. Sie „versimpeln" in törichter Anhänglichkeit an zeit- und geldverzehrende angebliche Studienmanieren. Mit reifen Theorien, die nur lächerlich sind, studieren sie angeblich das Weib. Aber die naturalistischen Novellen, die sie schreiben, sind nicht naturalistisch, nur salonfrivol. Es sind komische Kerle, diese Stürmer und Dränger, die mit Straßendirnen die soziale Frage lösen. Wahr ist nur eins: vom erotischen Teufel sind sie alle besessen. Und da sie unterliegen, sind sie keine echten Künstler. Denn es ist Bleibtreus in diesen Jahren wie früher und später immer wieder ausgesprochene Meinung: Zwar hängt sich die Liebe bedeutender Menschen oft an die Nichtswürdigsten, aber sie erliegen ihnen nicht, sie sind nur Stachel für ihre Genialität, es gibt für die Starken stärkere Leidenschaften als die Liebe. „Wäre ich ein echter Künstler," so beichtet ein Maler in den Berliner Novellen brieflich einem Freunde, „so hätte die Kunst mir mehr gegolten als meine Begierde. Daß ich als Sklave meiner Leidenschaft frönte, beweist, wie schwach der Künstler in mir ist." Fast klingt es aus den Novellen wie aus dem Romane: Besser als zu dichten ist heute zu handeln; zum Dichten ist diese Zeit noch nicht stark genug, dieses müde, kranke Jahrhundert, dies Jahrhundert der brutalen Genußgier, an der auch die Besten kranken. Darum wirft der Maler in den Berliner Novellen Pinsel und Palette weg:

„Kein Künstler, — Arbeiter will ich sein. Weg mit Palette und Pinsel, Schaufel und Hacke zur Hand! Vorwärts als Hinterwäldler, als deutscher Kolonisator — so

Karl Bleibtreu

wird man den Aufgaben der Zeit gerecht . . . Malen, schreiben — Leinwandlappen bekleksen, für Lumpenmühlen Phrasen fabrizieren! Nein, Handeln gilt es, handeln und dulden — und in Vereinigung beider: sich opfern für ein Größeres, Allgemeineres."

Und ebenso im Romane „Größenwahn". Der deutsch-ungarische Graf, der eine Zeitlang ästhetisch dilettiert hatte, im Berliner Literatenleben fast untergegangen war; besinnt sich, geht in die Einsamkeit, vertieft sich in die Naturwissenschaften und ringt in schwerer Grüblerarbeit nach einer neuen Weltanschauung. Als aber ein Krieg auszubrechen droht, da tritt er in sein altes Regiment wieder ein. „Noch lag eine Zukunft vor ihm; die Tat, Mannestat in welterschütterndem Kampfe."

Die Darstellung

So ist der Roman — schon der Titel sagt es — konzipiert als eine Kritik der ganzen literarischen Jugend, deren Hauptvertreter ja alle unter leicht verschleierten Namen im Romane auftreten, aber auch als Selbstbeichte. Schlimm nur, daß die Ausführung nicht der Grundidee überall treu bleibt, daß die Darstellung Meinungen der Mithandelnden und solche des Dichters nicht auseinanderhält, daß die Kritik in der Schilderung der Berliner Literaten zum Pamphlete wird, daß Bleibtreu selbst in den Fehler verfällt, zu höhnen, zu lästern, zu verdächtigen.

„Besser als einen Roman wohl nennst du dein Werk — einen Spucknapf:
Strotzend von Geifer und Gift, spucktest du schallend dich aus."

schrieb damals Otto Erich Hartleben in sein Tagebuch und spöttelte über den „großen Mann", der in Klatsch und Abklatsch seine Stärke fände: „Klatsch seine Rede — Abklatsch seine Werke!" Schlimm auch, daß der ganze Roman den Eindruck macht, als sei er in fliegender Eile hingeworfen, daß der Stil ein schreckliches Gemisch naturalistischer, romantischer und dilettantisch-bombastischer Elemente ist, daß er bald ein Stil langweiliger Banalitäten, bald ein feuilletonistischer Angriffsstil, bald ein romantisch-pathetischer, mit mythologischen Anspielungen überladener Romanstil, bald Schwulst ist.

Schlußurteil Bleibtreu ein Romantiker

Seit dieser Zeit hat sich Bleibtreus Bild wenig geändert. Er ist — man lese nur seinen letzten Roman „Die Vielzuvielen" (1909) — noch immer kraftgenial. Er hat noch die gleichen Neigungen und Abneigungen, die er als Forscher oder Dichter, temperamentvoll und geistreich vertritt. Noch immer spiegelt ein Wort aus seinem „Harold" sein eigenes Wesen wieder: „In Zeit und Weltall gibt's keine Stille. Durch alle Ewigkeit ist Ruhe der unmöglichste Zustand der Seele." Noch immer gilt von seiner Kunst, was er in einem Buche mal von einem Künstler sagte: „Er wollte Realist sein und war immer Romantiker. Der heilige Geist der Ideologie hat ihn nie verlassen."

Zweiter Abschnitt

Berlin

Erstes Kapitel

Provinz und Weltstadt

Provinz und Weltstadt

„Das alte Münster und das neue Berlin. Die räumliche Entfernung überwindet man heute mit einer Eisenbahnfahrt von acht Stunden. Die geistige zu durchmessen, dazu war noch vor einigen Jahrzehnten eine Weltreise nötig, die durch Jahrhunderte geistiger Entwicklung, über strombreite Trennungen im Kulturempfinden, über kaum überbrückbare Gegensätze der Weltanschauung hinwegführte."

Eine alte Provinzstadt vor und nach dem Kriege

Mit diesen Worten beginnt Heinrich Hart die literarischen Erinnerungen aus seinem und seines Bruders Leben. Was hier ein einzelner von seiner Vaterstadt sagt, von seinem Entwicklungsgang ahnen läßt, das ist für die große Schar der jungen Literaten geschrieben, die es in den siebziger, achtziger, neunziger Jahren aus der alten heimischen Enge der Provinzstadt in die neue fremde, lockende Weite der Weltstadt trieb. In den Jahren ihrer Geburt — Heinrich Hart ist 1855, Julius Hart 1859 geboren —, da ist Münster eine Stadt mit viel alter Erinnerung, mit patriarchalisch alten sozialen Einrichtungen, mit altem Leben, alten Bedürfnissen, traditionellem Denken und Fühlen. In der Stadt, da Jan von Leyden ein schmähliches Ende fand, da der Friede nach dem Dreißigjährigen Kriege geschlossen ward, da predigte alles noch Vergangenheit. Vom Jahrhundert der Aufklärung war wenig zu spüren: in der Kirche und ihren religiösen Zeremonien und Festen fand man geistiges Genügen und weltliche Freude. Man hatte Stammessinn, aber keinen Nationalsinn, von wenigen Großdeutschen abgesehen. Gehaßt war der Preuße.

Entwicklung der Brüder Hart

Da aber kamen die Zeit des Krieges und die Jahre des Kulturkampfes. Das Nationalbewußtsein erstarkt, freiheitliche Ideen finden Eingang, das Stadtbild ändert sich, die neue Zeit hebt an. Frühe gehören ihr die beiden Brüder. Aus einem religiös verzückten Protestanten wandelt sich der ältere bald zu einem Atheisten und zieht den Bruder mit in die Kreise seiner Anschauungen. Aus der Gedankenwelt von Strauß und Feuerbach, Büchner und Moleschott, Schopenhauer und Eduard von Hartmann, Darwin und Häckel lesen sie sich das Radikale heraus: das Positive kümmert sie noch wenig. Dabei sind sie national begeistert und schwärmen doch zugleich für die republikanische Staatsform und lassen sich von den ersten Wogen der neuen proletarischen Be-

Provinz und Weltstadt

wegung tragen: denn auch an Proudhon, Bebel, Lassalle und Liebknecht findet ihr Radikalismus erwünschte Nahrung. Und das alles wird bedichtet, aber von Krieg und Kampf, alten und neuen Helden, alten Göttern und neuem Glauben flüchten sie sich immer wieder mit ihren Freunden, Joseph Lauff, dem späteren Hohenzollerndichter und Peter Hille, dem späteren Vaganten und Philosophen, hinaus in ihre geliebte Heide, deren heimliche wechselnde Schönheiten lyrisch gefeiert werden. Schon mit siebzehn Jahren gibt Heinrich Hart seine formgewandten Jugendgedichte heraus: „Weltpfingsten. Gedichte eines Idealisten". Ein westfälischer Verein für Literatur wird in Münster, wo Heinrich die erste Zeit studiert, gegründet. Als neue Stürmer und Dränger

Kritik der Literatur des Tages

fühlen sich seine Mitglieder. Trostlos und öde erscheint ihnen die damalige deutsche Literatur. Als bittere Schmach wird empfunden, daß „das seichte Feuilletondrama des zweiten Kaiserreiches mit seinem geschwätzigen Geplauder, seiner verlogenen Moral, seiner stelzenhaften Technik" die Theater beherrschte, daß ein „zungenfertiger Prophet" dieses Dramas wie Paul Lindau mit seinem kleinen, boshaften, an allem Großen sich reibenden Witze in Berlin den Ton angab und den Kritiker zum Spaßmacher entwertete. Zwar richten sie sich — ganz im Gegensatz zu Conrad und seiner süddeutschen Schar — auf an Jordans „Nibelungen", an Hamerlings Epen, an Paul Heyses „Kindern der Welt", aber daß das Publikum diese Werke nicht eigentlich wegen ihres ästhetischen und geistigen Wertes liebte, sondern wegen ihres sinnlichen Elementes, das es auch in Makart umschwärmte, das verdarb ihnen wieder die Freude. So fiel das Endurteil trübe aus:

„Sinnlichkeit, die vielfach in Lüsternheit umschlug, auf der einen Seite, Weltschmerzelei auf der andern, hier akademische Poliertheit und Grandezza, dort Benedixerei, Moserei, Marlitterei, hier patriotische Biedermeierei, dort französelnde Blasiertheit und Geziertheit — alles in allem ein klägliches Gemisch, diese Literatur der siebziger Jahre."

Stellung zum Realismus des Nordens und Ostens

Zukunftsreicher erscheint den jungen Stürmern und Drängern die realistische Literatur des Nordens und Ostens. Björnson und Kjelland, Turgenjew und Sacher-Masoch werden begeistert gelesen, auch Bret-Harte, der Amerikaner. Die Tage Ibsens, Tolstois und Dostojewskis kommen erst später. Freilich alle Hoffnungen, jede Sehnsucht erfüllen auch diese Ausländer nicht.

„Wir sahen in ihnen, so erzählt Heinrich Hart in seinen Erinnerungen, ‚Progonen' einer neuen großen Zeit, aber keine Vollender. Unsere Sehnsucht war unklar, wie es alle Frühlingssehnsucht ist, aber in Frühlingsempfinden lebten und webten wir; wir träumten und phantasierten ohne Ende von einer Dichtung, die erd- und quellfrisch all den akademischen Firnis durchbrechen, die von großem Ernste, von großen Ideen voll, die seichte Salon- und Feuilletonliteratur der Bühne aus dem Felde schlagen, die, aus dem innersten Zeitempfinden heraus geboren, Wirklichkeit atmen, Wahrheit künden und wie ein Sturm in all die soziale Kleinlichkeit und Verlogenheit hineinfegen sollte. Wir wollten wieder anknüpfen an den jungen Goethe der Sturm- und Drangzeit; in dem Hellenismus der Klassiker sahen wir eine bis auf den Tag nachwirkende große Verirrung. Sie hatte vom Leben, wie uns schien, abgeführt, und Leben, Leben, Leben war unser Losungswort. Leben, Wahrheit und Wirklichkeit."

Die erste Zeitschrift der Brüder Hart

Es ist der Ton ihrer ersten Zeitschrift, der kurzlebigen Vierteljahrschrift „Deutsche Dichtung". Sie weiß vom „Nahen einer neuen Zeit", sie fordert „Mannheit und Wahrheit", sie fordert „Männer, denen die Poesie eine sitt-

liche, weltbefreiende Macht ist, eine neue Religion". Und daß die Sehnsucht nach der neuen Kunst sich im stillen bei so manchem mit der Hoffnung verband, selber der Ersehnte zu sein, davon hat lächelnd später Heinrich Hart erzählt, wie sie ernsthaft in ihren Reihen Umschau hielten, „ob nicht bereits der neue Goethe, der neue Shakespeare, der neue Dante durch untrügliche Zeichen sich verkünde", wie eine österreichische Dichterin tieferregt anfragte, ob nicht einer von ihnen brustkrank sei: „sie wisse mit Bestimmtheit, daß der Messias der neuen Zeit brustkrank sein werde, nur in einem gebrechlichen Leibe könne der Geist sich rein und göttlich entfalten". Provinz und Weltstadt

Bald wird den Brüdern Münster zu eng. Unwiderstehlich zieht es sie nach Berlin. Im Herbst 1877 kommen sie dort an, voll frohen Glaubens, dort wirken zu können, voll hoher Erwartung neuer nie erlebter Menschen und Dinge. Und was Hunderte, die gleich den Harts damals Berlin zustrebten, klarer oder unklarer fühlten, das hat der jüngere Julius Hart — später allerdings (1882) — wiedergegeben in dem Gedicht „Auf der Fahrt nach Berlin": Aus der Provinz nach Berlin

Von Westen kam ich, — schwerer Heideduft
umfloß mich noch, vor meinen Augen hoben
sich weiße Birken in die klare Luft,
von lauten Schwärmen Krähenvolks umstoben,
weit, weit die Heide, Hügel gelben Sands,
und binsenüberwachsne Wasserwolke,
fern zieht ein Schäfer in des Sonnenbrands
braunglühendem Reich verträumt mit seinem Volke.

Von Westen kam ich, und mein Geist umspann
weichmütig rasch entschwundne Jugendtage.
War's eine Träne, die vom Aug' mir rann,
klang's von dem Mund wie sehnsuchtsbange Klage? . . .
Von Westen kam ich und mein Geist entflog
voran und weit in dunkle Zukunftsstunden . . .
Wohl hob er mächtig sich, sein Flug war hoch,
und Schlachten sah er, Drang und blut'ge Wunden.

Vorbei die Spiele, durch den Nebelschwall
des grauenden Septembermorgens jagen
des Zuges Räder, und vom dumpfen Schall
stöhnt, dröhnt und saust's im engen Eisenwagen . . .
Zerzauste Wolken, wilddurchwühlter Wald
und braune Felsen schießen wirr vorüber;
dort graut die Havel, und das Wasser schwallt
die Brücke, hei! Dumpf braust der Zug hinüber.

Die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empor und Qualm, in schwarzen Schleiern
hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern . . .
Ein Feuerherd darunter — ein Vulkan,
von Millionen Feuerbränden lodernd . . .
Ein Paradies, ein süßes Kanaan, —
ein Höllenreich und Schatten bleich vermodernd.

Provinz und Weltstadt

Hindonnernd rollt der Zug! Es saust die Luft.
ein andrer rast dumpfrasselnd rasch vorüber.
Fabriken rauchgeschwärzt, im Wasserduft
glänzt Flamm' um Flamme, düster, trüb' und trüber,
engbrüst'ge Häuser, Fenster schmal und klein,
bald braust es dumpf durch dunkle Brückenbogen,
bald blitzt es unter uns wie grauer Wasserschein,
und unter Kähnen wandeln müd die Wogen.

Vorbei, vorüber! und ein geller Pfiff!
Weiß fliegt der Dampf, . . . ein Knirschen an den Schienen!
Die Bremse stöhnt laut unter starkem Griff . . .
Langsamer nun! Es glänzt in allen Mienen!
Glashallen über uns rings Menschenwirr'n, . . .
Halt! Und Berlin! Hinaus aus engem Wagen.
„Berlin!" „Berlin!" Nun hoch die junge Stirn,
ins wilde Leben laß dich mächtig tragen.

Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
wirst du versinken hier in dunklen Massen . . .
und über dich hinschreitend stumm und kalt
wird niemand deine schwache Hand erfassen?
Du suchst — du suchst die Welt in dieser Flut,
suchst blühende Rosen, grüne Lorbeerkronen . . .
Schau dort hinaus! Die Luft durchquillt's wie Blut,
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.

Schau dort hinaus! Es flammt die Luft und glüht,
horch, Geigenton zu Tanz und üpp'gem Reigen!
Schau dort hinaus, der fahle Nebel sprüht,
aus dem Gerippe nackt herniedersteigen . . .
Zusammen liegt hier Tod und Lebenslust
und Licht und Nebel in den langen Gassen — — —
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?

Berliner Leben

Sie ließen zunächst keine Spur, denn völlig mittellos mußten die Brüder nach einem halben Jahre wieder heimkehren. Aber wenn auch die eigene erst werdende literarische Persönlichkeit zunächst noch spurlos in den Fluten des großen, neuen, sie immer „erregenden", immer „faszinierenden" Lebens versank und nur ein kleinerer Kreis jüngerer literarischer Freunde um die beiden Brüder zu wissen begann, so wurden ihre Erwartungen von einer Fülle neuer Anregungen doch nicht getäuscht. Die Universität sah sie wenig, dafür um so mehr die Straße, die Kneipe, das Cafehaus, zuweilen auch der Reichstag. Sie erleben das Attentat Hödels, die Tage, die dem Sozialistengesetze vorangehen. Sie berauschen sich mit an dem sozialdemokratischen Zukunftsglauben und Idealismus. Sie lernen den Anarchisten Johann Most persönlich kennen, und er erscheint ihnen als ein „strudelnder Feuerkopf, wirr, grobschlächtig, einseitig fanatisch", aber auch wieder als „ein gläubiges Kind", ein „in seiner Art begeisterter Idealist". Und sie nehmen von Berlin mit in die Heimat die Bestätigung ihres Gefühls von der Heraufkunft einer neuen Zeit, einer neuen Welt.

Von einer neuen Welt redet denn auch das erste Heft einer neuen Monatsschrift, der „Deutschen Monatsblätter", die Anfang 1878 erschienen. Über den Nebentitel „Zentralorgan für das literarische Leben der Gegenwart" hat der reife Heinrich Hart später selbst ebenso gespöttelt, wie über den „oft noch unsicheren, unzureichenden und schwerfälligen" Ausdruck seines Aufsatzes „Neue Welt" gelächelt. Da wird zunächst das Lob des jungen Goethe gesungen, in dessen Werken „die entfesselten Geister des Volkes jauchzten, die Menschheit die Sprache wiederfand". Da werden die Wanderjahre trotz aller Allegorie gepriesen als ein Phänomen: „so modern und unhellenisch tritt uns hier der Schöpfer der Iphigenie entgegen". Heine wird gerühmt, weil er vollständig mit dem Hellenismus, fast ganz mit dem Christianismus gebrochen habe, leider aber in Skepsis und romantischer Ironie stecken geblieben sei. Das große Wollen und Erkennen, das moderne, leider nur nicht elementare Empfinden des jungen Deutschland wird anerkannt, aber das Fehlen des Naturalismus bedauert. Auf die Sonderstellung von Grabbe, Hebbel, Otto Ludwig wird hingewiesen, und dann werden die drei Faktoren aufgezählt, die gegen Ende der fünfziger Jahre zusammenwirkten, „um der Welt eine neue Basis zu geben": Erstens die Neubildung der gesellschaftlichen und staatlichen Verhältnisse (wobei man sich hüten müsse, Nationalität und Internationale, kriegerische Bestrebungen und Friedensbestrebungen für unvereinbare Gegensätze zu halten, sie entsprängen im Grunde einem einzigen Drange, dem Drange nach organischer Verbindung zwischen Individualität und Gesamtheit), — zweitens die naturwissenschaftliche Bewegung mit ihren gewaltigen Errungenschaften in Forschung und Technik, — drittens die pessimistische Philosophie, von der drei große Richtungen in der Literatur ausgingen oder doch mit ihr geistig eng verwandt wären . . . „der neudeutsche Quietismus, am strengsten vertreten durch Hieronymus Lorm, die Musikdramatik Richard Wagners und die slawisch-germanische Poesie Sacher-Masochs und Turgenjews". Aus einem Buche wie Sacher-Masochs „Vermächtnis Kains", das die naturalistische Darstellung modernen Lebens mit den höchsten ethischen Tendenzen zu verknüpfen suche, das Goethes Realismus und Schillers Idealismus vereine, wird dann auf einen Wendepunkt der deutschen Literaturentwicklung geschlossen, zumal da auch der Einfluß Ibsens und Björnsons glücklicherweise den des französischen Dramas zu verdrängen scheine. Ja, die Anzeichen sprächen dafür, daß eine g r o ß e Literaturepoche heraufziehe, eine Epoche, die hoffentlich das Werk Lessings und Schillers, Herders und Goethes, Heines, Platens (!) und Gutzkows vollende, die hoffentlich die rechte Mitte finde „zwischen erdfrischem Realismus und sittlich hoher Idealität, zwischen kosmopolitischer Humanität und gesundem Nationalismus", eine Epoche der Gegenwartskunst, der Volkskunst.

Provinz und Weltstadt

Deutsche Monatsblätter

Die persönlichen Erinnerungen an den ersten Berliner Aufenthalt knüpften sich für die Harts an einen kleinen Kreis literarischer Freunde, mit denen sie zu debattieren, schwärmen und zechen pflegten. Zu ihnen gehörte der vielseitig gebildete Hans Herrig, der Verfasser des später erschienenen Lutherfestspiels und geistvolle epische Satiriker, ein Dramatiker, der damals dem neuen realistischen Geiste der Zeit etwas nüchtern und schüchtern auch in seinen melodramatischen historischen Ideendramen gerecht zu werden suchte, indem er die Wahrscheinlichkeit von Person und Handlung auch für das historische Drama forderte. Zu ihnen gehörte Richard Voß, der dem jungen

Der Berliner Kreis der Harts

Hans Herrig

Richard Voß

Richard Voß

Nach dem Gemälde von Franz von Lenbach
Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G. in München

Heinrich Hart als die genialste Veranlagung unter seinen damaligen Berliner neuen Bekannten erschien und dessen „flackerndes Auge", dessen „unruhiges, nervöses Gebaren", dessen „halb zutrauliches, halb mißtrauisches, halb eitles, halb demütiges Wesen" seltsame Bestätigung in seinen Werken fand. Hart sah, wie Richard Voß nach dem Großen und Echten unruhig suchte und doch immer wieder Modewege einschlug, um schneller zum Ziele zu kommen, wie er das Alltägliche und Gewöhnliche verachtete und doch zugleich nach Augenblickserfolgen haschte, wie eine gewaltige Phantasiekraft ohne Richtung auf bedeutsame ethische oder geistige Ideale fortwährend in wirre Phantastik umschlug. Provinz und Weltstadt

Die intimen Freunde aber waren Max Stempel, der nie recht durchdringen sollte, Oscar Linke, eine sonderbare Mischung von Berliner Spießbürger und schwärmerischem, Griechenland feiernden Dichter, und schließlich der jetzt bekannteste von allen, Ernst von Wildenbruch, damals ein schwer nach Anerkennung Ringender. Nur in kleinerem Kreise hatte er seine Anhänger, im Salon der greisen Schriftstellerin Elise von Hohenhausen, im Akademisch-Literarischen Verein, wo Berthold Litzmann unermüdlich für ihn sprach. Aber wenn auch die Zeit von Wildenbruchs Erfolgen erst in den achtziger Jahren, während des zweiten Berliner Aufenthalts der Harts beginnt, man spricht am besten an dieser Stelle über Wildenbruch. Am meisten gehört er noch in die Zeit der siebziger Jahre, — seine Gegner allerdings sagen, er gehöre überhaupt nicht in unsere Tage. Er ist eine der Erscheinungen, die mit ihren Werken und ihren Erfolgen den Systematikern der Zeit ein steter Verdruß, ein ewiges Ärgernis sind, die die Reinlichkeit der Darstellung stören: Eine Erscheinung, die ins geistige Idealbild einer Zeit ja nicht passen mag, im wirklichen Bilde der Zeit aber nicht fehlen darf: ein Zeugnis, wie die Natur trotz aller einfach gesetzmäßigen Entwicklung noch irrationale Fülle oder (und das ist der Fall Wildenbruch) Wiederholung genug ist. Max Stempel Oscar Linke Ernst von Wildenbruch

Ernst von Wildenbruch

Von Wildenbruchs Lebensdaten ist das meiste bekannt: daß er ein Enkel des Prinzen Louis Ferdinand war, zu Beirut in Syrien als Sohn des dortigen preußischen Generalkonsuls 1845 geboren wurde, in Athen und Konstantinopel seine Knabenzeit verlebte, zwölfjährig nach Deutschland kam, anfangs Offizier war, dann Jurist wurde, in Frankfurt eine Zeitlang als Assessor lebte, 1877 ins Auswärtige Amt nach Berlin berufen wurde, als Geheimer Legationsrat später seinen Abschied nahm und 1909 in Weimar starb. Ernst von Wildenbruch

Nach dem Kriege erschienen seine ersten Gedichtsammlungen: 1872 „Die Söhne der Sibyllen und Nornen", eine Gegenüberstellung von Romanen und Germanen, 1877 die später oft aufgelegten „Lieder und Balladen". Die Jahre 1874 und 1875 brachten zwei Heldenlieder: „Vionville" und „Sedan", Nachklänge aus dem jüngsten Kriege, den Wildenbruch als Leutnant mitgemacht, in der Sprache pathetisch, leidenschaftlich, überladen, in der Darstellung voll uralter epischer Requisiten: die neuen Helden der Zeit gebärden sich wie die alten des Epos längst vergangener Jahrhunderte oder Jahrtausende: dröhnend steigt Bismarck die Treppen hinauf, „als stampfte auf den Stufen ein Koloß". Die Sehnsucht des Dichters aber ist das Drama, ein Erste Gedichte Vionville und Sedan Sehnsucht nach dem Drama

Ernst von Wildenbruch

neues nationales Drama. Daß es bitter not tue, dem deutschen Volke mehr als jedem anderen, davon ist er überzeugt, auch davon, daß er es schaffen könne. Darüber klagt er laut und bitter im Freundeskreise, daß keines seiner Manuskripte angenommen wird, darüber tröstet er sich heimlich in seiner Lyrik:

Wohl drückt Erfolg dem Leben
aufs Haupt den blüh'nden Kranz,
mehr als Erfolg ist Streben.
und Echtheit mehr als Glanz.

Viel besser, sagen können:
Mehr bin ich, als ihr wißt,
als schamvoll zu bekennen,
daß man zu hoch dich mißt.

Die Karolinger

Da kommt über Nacht der große Erfolg. Der Herzog Georg von Meiningen führt 1881 Wildenbruchs „Karolinger" auf. Berlin folgt 1882 nach, und die Aufführung wird ein von der widerstrebenden Kritik mit Kopfschütteln begleiteter großer Triumph. Das Königliche Schauspielhaus muß Wildenbruch bei sich einziehen lassen. Und der Erfolg bleibt ihm treu, nicht jedem seiner Dramen, nicht alle Jahre, aber das eine oder andere Drama macht seinen Namen immer wieder lebendig. Nach den Karolingern kommen auch die von den Brüdern Hart in den „Deutschen Monatsblättern" veröffentlichten Dramen „Der Menonit" und „Harold" zur Darstellung. 1884 erscheint das Trauerspiel „Christoph Marlow"; es wird arg von der Kritik zerzaust, bringt aber Wildenbruch den Schillerpreis ein. Keinen tiefen Eindruck hinterlassen die nächsten Dramen wie „Das neue Gebot", „Der Fürst von Verona". Aber dann wird das Jahr 1888 zum Jahre seines größten Theatersieges: begeistert werden „die Quitzows" aufgenommen. „Der Generalfeldoberst" (1889), „Der neue Herr" (1891) setzen die Reihe der Hohenzollerndramen minder erfolgreich fort. Zugleich versucht sich Wildenbruch mit der „Haubenlerche" (1890) und mit dem „Meister Balzer" auch im modernen Drama, und zwischen beiden liegt der mit dem „Heiligen Lachen" unternommene Versuch, mit der modernen Dramatik humorvoll abzurechnen, der so kläglich mißlang. Als Wildenbruch aber zum historischen Drama zurückkehrt, da wird ihm 1896 mit dem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" wieder ein großer Erfolg. Und zwei Jahre vor seinem Tode schreibt der Sechzigjährige noch einmal nach mehr oder minder erfolgreichen Dramen wie „Gewitternacht" (1899), wie der „Tochter des Erasmus" (1900), wie „König Laurin" und den „Liedern des Euripides" (1905) mit der „Rabensteinerin" das am meisten gespielte Stück eines Theaterwinters. Mit dem „Deutschen König", seinem Nachlaßwerke, konnte sein Dichten dann nicht besser ausklingen.

Die anderen Dramen

Ansicht vom Drama

Was ist für Wildenbruch das Drama? — Eine Volksangelegenheit: subjektiv und objektiv. Das Drama soll zum ganzen Volke sprechen. „Meine geschichtlichen Dramen", sagt Wildenbruch einmal, „haben nur die eine Absicht, dem deutschen Volke in seiner Gesamtheit zu dienen." Das Drama soll aber auch von dem Volke handeln, von seinem Schicksal.

„Das Schicksal des Volkes aber ist seine Geschichte. Darum ist und bleibt das historische Drama das eigentliche, und je mehr ein Drama sich davon entfernt, um so mehr büßt es den Charakter seiner Gattung und damit seinen Wert ein."

Und Wildenbruch möchte durch seine Dramen zeigen, „daß es größere Fragen und wichtigere Konflikte für die Menschheit gebe, als die in den deutschen Dramen der letzten Zeit nach französischem Muster abgehandelten

Ernst von Wildenbruch

Nach einer Zeichnung von **Rudolf Stumpf**

(Im Besitz der Familie)

Ehestandsfragen und Ehebruchskonflikte". Und jetzt oder nie, meint er, sei die Zeit gekommen, „um zu den großen Aufgaben der dramatischen Kunst zurückzugelangen".

Lieblingszeiten und Lieblingshelden

Ein Künder großer, starker Massenempfindungen wie sein Vorbild Schiller, sucht darum Wildenbruch die schweren Zeiten auf, die schweren Zeiten für das deutsche Volk, da es zerrissen, zerspalten war, zu zerfallen drohte, die Zeiten der Karolinger, die Zeit Heinrichs IV. und V., die Zeiten um 1806 und 1813; die schweren Zeiten auch für das preußische Volk, für die Mark Brandenburg, die Zeit der Quitzows, des Dreißigjährigen Krieges, die Jugendzeit des Großen Kurfürsten. Aus diesen Zeiten der Wirrnis hebt nun Wildenbruch die Gestalten heraus, in denen er die Träger des vaterländischen Gedankens sieht.

Der Nationalgedanke

Dieser Nationalgedanke äußert sich aber nie historisch echt, das heißt unklar, als erstes Suchen und Tappen oder als genialer Instinkt. Nein, alles ist klarste Zielerkenntnis, die der Dichter aus der späteren Entwicklung geschöpft hat, mit der er frühe Propheten reich ausstattet. So weiß der Generalfeldoberst 1620, daß Brandenburgs und Deutschlands Geschicke eng verknüpft sind:

Du mein Erden-Anteil und Recht,
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
dir meine Seele vermach ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
diese heilige Herzensnot,
die mich heut' in den Tod
für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
das ich mit glaubender Seele umfasse:
Deutschland! Deutschland! Deutschland!

Und so werden nur Worte gesprochen, die sich erfüllt haben. Man kämpft, man ringt, man begeistert sich für Dinge, an denen niemand mehr rüttelt, für Ideen, die längst Allgemeingut sind, die allein aber — und das sieht Wildenbruch nicht — in der Form, wie sie historisch in Einrichtungen Gestalt gewonnen, im Volksbewußtsein sich festgelegt haben, uns wenig nützen. Wenn König Heinrich sagt: „Ich bin der König, und Königswille ist Deutschlands Gesetz! Ich frage nicht, ob Jude oder Christ — ich bin der König, und Treue zum König ist Deutschlands Religion!" — so ist das vielleicht ein Versuch einer Charakteristik des Königs, vielleicht objektiv einst eine Zeitnotwendigkeit, aber für uns kein Zukunftsblick. Wenn Heinrich sterbend die Worte spricht:

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe. Verlag Schuster & Löffler, Berlin)

„Heinrich war Deutschland — Deutschland ist Heinrich — Ewigkeit bindet den Bund. Wenn der Frühling rauscht über Täler und Höhen, dann springt Kind Heinrich im grünenden Wald — wenn Rheinlands Berge schwellen vom Wein — das ist Heinrichs Seele, die in euch glüht. Weiß ist mein Haar, müde mein Leib, jung ist mein Herz, das noch lieben kann. Deutschland, bleibe jung! Weisheitsvoller Torheit voll — Deutschland bleibe jung . . ."

so ist das für jemand, der dithyrambisch-lyrische Verschwommenheit liebt, vielleicht eine lyrische Erholung, aber wieder kein nationales Zukunftswort. Wildenbruch sieht nicht, daß in jeder Zeit sich das Nationalbewußtsein anders äußert, andere Aufgaben hat, daß das Volk von heute aus seinen Dramen

aus früheren Tagen nur eine verschwommene Begeisterung für etwas Allgemeines sich holen kann, aber keine Richtungslinien für die nationalen Aufgaben unserer Zeit, er merkt nicht, daß seine Dramen nichts sagen über die anderen neuen Wege, die wir aus unseren nationalen Nöten heraus irrend vielleicht uns erst suchen müssen, wie sie jene früheren Menschen, auch irrend, endlich fanden. Es genügt eben nicht der Glaube an ein Ideal, wie er Wildenbruch genügt, Wildenbruch, dem alles eindeutig ist, der nie zweifelt, der kein Denker, kein Umfasser der Erkenntnisse seiner Zeit ist, wie es sein Vorbild Schiller war, der nur ein begeisterter Schwärmer, der noch kindlich gläubig ist, dem das Symbol die Wahrheit selbst ist, der in seinen Versen noch auf eine Vergeltung im Jenseits hofft. Ernst von Wildenbruch

Immerhin könnte noch eine kraftvolle Gestaltung entschädigen, könnten große Geschichtsbilder sich aufrollen, wirkliche Menschen kämpfen und leiden. Und eines kann Wildenbruch: eine Fülle von Stoff übersichtlich gruppieren, große Wirkungen vorbereiten, Höhepunkte schaffen, Massenszenen wie Versammlungen, Reichstage, Huldigungen geschickt arrangieren, er weiß auch oft im ersten Akte mit einer Idee machtvoll einzusetzen. Aber wie verflüchtigt sich die Idee im Laufe des Dramas! Wie wird, um zwei Dramen zu erwähnen, zwischen denen fast dreißig Jahre liegen, im „Menoniten" aus dem Drama der beginnenden nationalen Erhebung ein plumpes Intrigenstück, in dem nur eine Szene etwas vom heißen Atem der Tage der Schillschen Erhebung hat; wie wird in der „Rabensteinerin" aus dem bürgerlichen Kolonisationsdrama die bekannte romantische Liebesgeschichte! Wie ist, was geschieht, nicht begründet, wie häufen sich bei Wildenbruch Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten! Die handelnden oder besser die eifernden Personen sind keine wirklichen Menschen, nur laute Schallrohre für Ideen, oder bewegte Riesenmasken; sie propagieren, sie haben feierlich tönende und dröhnende Worte, sie fuchteln wild, sie schreien, sie erregen sich, um meist hinter der Szene anders zu handeln oder eine Seelenwandlung zu erleben, auf die man nimmer vorbereitet war. Man fühlt, wie der Klang der Worte, ein wildes, hitziges, an guten Stellen von Shakespeare genährtes, an bösen Stellen durch Shakespeare verdorbenes Pathos, den Dichter gefangen nimmt, fortreißt, berauscht. „Er ist stets in Siedeglut, wenn er schafft", so hat ihn Heinrich Hart charakterisiert, „stets begeistert, stets entflammt; der Temperaturgrad bleibt sich stets der gleiche, wem und was auch immer die Begeisterung gilt. Wildenbruch kann Donner rollen lassen, um einen Spatzen vom Acker zu scheuchen, Stürme entfalten, um ein Nachtlicht auszulöschen." Es wird geahnt, geträumt, prophezeit (z. B. vor der Wiege des Großen Kurfürsten); es wird gewettert, geflucht und gesegnet. Schnell fallen die Menschen in Ohnmacht oder bekommen einen Anfall von Wahnsinn, aber alles geht schnell vorüber. Es wird viel Kluges gesagt, manche Sentenz geprägt, manche Sentenz auch verschwendet. Es wirkt komisch, wenn der Dichter Marlow zu den Dienern sagt: „Wer nicht den Dichter seines Volkes liebt, der ist ein Tier." Es wirkt komisch, wenn Karl in den „Karolingern", wie er von seiner Mutter Buhlschaft hört, erst „Ah" schreit, in die Knie bricht und dann fortfährt: „Hier kommt etwas, das wie der Wahnsinn aussieht." Komisch, wenn im „Harold" die Königstochter die moderne Phrase spricht: „Ich fürchte sehr, Ihr haltet mich für frei." Wie häufig, daß jede, auch noch so einfache Empfindung zum Pathos wird. Wildenbruch ist unfähig, einer einfachen Empfindung oder

Die Gestaltung

Gruppierungskunst

Die Idee

Pathos

Ernst von Wildenbruch

tiefen Erregung natürliche, einfache Worte zu leihen. So wird kaum Sagbares, eine dunkle Regung, eine aufkeimende Empfindung, plump vergröbert, unerträglich ernüchtert, oft in plattem, ungeschicktem Beiseitesprechen. Und keine Person kann schweigen: Wildenbruch kann nur durch Beredsamkeit wirken. Er kennt nicht die Sprache der Pausen: als im „Menoniten" die Tochter dem Vater ohnmächtig in die Arme sinkt, da hat der Vater nichts Eiligeres zu tun, als die banale Theaterreflexion anzubringen: „So ist Natur barmherziger als Menschen".

Entwicklung des Dramatikers

Ohne Entwicklung ist Wildenbruch als historischer Dramatiker geblieben. Nur sprachlich ist er reifer, vielseitiger geworden. So matt, so papieren, so unbeholfen tappig wie im „Menoniten" ist er nie wieder gewesen, eher maniriert rhythmisch erregt wie im „König Heinrich", oder unglücklich forciert altertümelnd wie in der „Rabensteinerin", in der die unglaublichsten Verrenkungen und Verstellungen der Satzteilfolge den Stil bilden. Sonst aber ist der ewig Jugendliche immer derselbe Dichter gewesen, der nur fesseln

Höhepunkte

konnte durch idyllische Volksszenen, die, in Prosa geschrieben, sich dem Volksstück nähern — ich denke etwa an die der „Quitzows" —, der fesseln konnte durch eine Schönheit des Aufbaues und durch manche schöne, dem Gedächtnis sich einprägende Einzelstelle. Ich denke etwa an ein so glücklich charakterisierendes Wort, mit dem Dietrich Quitzow als Mensch der alten Zeit die Waffe der neuen, die Kanone, richtet:

Ha — wie es dasteht auf den plumpen Tatzen,
bis an den Bauch ins Erdreich eingewühlt,
das ganze Ding nur Bauch und Schlund und Maul,
ein Schwein, das Unrat schlingt, um Mord zu spei'n!
Nichts edles dran. Nein, das ist keine Waffe!

Christoph Marlow

Oder an den Schluß des ersten Aktes von „Christoph Marlow", der Tragödie vom Vorläufer eines Genies, der Tragödie vom großen, aber verwahrlosten zügellosen Talente. Unerkannt kommt Marlow in das Haus des Thomas Walsingham, in dem er aufgewachsen, das er vor fünf Jahren bei Nacht und Nebel verlassen. Hier ist inzwischen in der Tochter des Hauses Leonore eine verzückte Schwärmerin für seine Dichtung herangewachsen. Als angeblicher Freund Marlows erzählt er nun vor Pflegevater und Pflegeschwester, vor deren Verlobten, Francis Ascher, und vor seiner ehemaligen Geliebten Margaret von Marlows angeblichem Tode:

Marlow: Die Nacht war ohne Sterne,
als auf des Meeres dunklen Wellen sich
gleich einem Schwarm von mitternächtgen Vögeln
lautlos die Schiffe der Armada wiegten. —
Schlaf ringsumher — Natur verhielt den Atem,
da hob ein leiser Hauch sich aus Nordwest,
den Unsern günstig; zehn von unsren Schiffen,
den Schnabel tief einbohrend in die Flut,
glitten den Spanier wie Vampyre an,
mit Eisenhaken bissen sie sich fest
in seiner Brust, und plötzlich wandelten
sich alle zehn in eine einzge Flamme —
Es waren Brander. — Ein Geheul erhob sich,
ein wüstes Wirrsal auf den span'schen Schiffen.

Und als der Tag, vom rauhen Lärm erweckt,
die schreckensbleichen Wangen hob im Ost,
da, wie ein Adler mit gespreizten Schwingen,
die Wimpel Englands flatternd hoch am Mast,
Brach unsre Flotte mitten in sie ein!
(Er erhebt sich.)
Gleich einem Turm, aufragend über alle,
stand des Geschwaderführers mächtig Schiff,
Don Hugo de Monkados Galeasse,
wir gingen krachend Bord an Bord mit ihm,
Musketendonner brüllte uns entgegen,
doch wilder als die wilde Hölle selbst
stiegen wir enternd auf das Schiff des Spaniers.

Leonore (die sich starr und langsam während der letzten Worte erhoben hat):
Und da — fiel er?

Marlow: Der Musketen eine
traf ihn und warf ihn rücklings über Bord.

Leonore: Und so ertrank er?

Marlow (einzig zu Leonore sprechend wie verzückt): Höret, was geschah:
Der dunkle Schoß der Tiefe ging ihm auf,
er sank, und sank — hoch über seinem Haupte,
wie einer Abendglocke fernes Läuten,
verhallte Wellensturm und Menschenwut.
Da ward es wunderstille um ihn her
und wunderstille ward's in seinem Busen —
Und plötzlich — seht — tief drunten aus der Nacht
quoll süßes Licht und wonnevoller Duft,
und eine Wiese, strahlend wie Smaragd,
lag aufgetan, von Bäumen rings umschattet —

Francis: Was fabelt Ihr?

Leonore (zu Francis): Was hinderst du den Dichter?
(Zu Marlow wild erregt): Sprecht weiter, weiter!

Marlow: Und auf dieser Wiese
da wandelten, wie Götter anzuschaun,
Homeros und die großen Dichter alle,
die je der Menschheit trunknes Ohr entzückt.
Und als zu ihnen Christoph Marlow trat,
da bebte das Elysische Gefilde,
da wandten sich die heil'gen Häupter alle,
da streckten alle Arme sich nach mir —

Leonore (ergreift mit beiden Händen seine Hand):
Ihr selber seid der Mann, von dem Ihr redet,
Ihr selbst seid Christoph Marlow!!

Marlow (wirft trunken den Arm um sie): Schwur des Schwurs.
Ja, ich bin Christoph Marlow, Englands Dichter!

(Walsingham ist im Sessel zusammengesunken, Francis ist aufgesprungen, Margaret verhüllt sich das Gesicht.)

Soziale Dramen

Haubenlerche

Mißlungen sind Wildenbruchs Versuche im sozialen Gegenwartsdrama. Seine „Haubenlerche" vom Jahre 1890, gedacht als ein Ideendrama von der Unzulänglichkeit einer nur materiellen Fürsorge, gedacht als Drama der Erkenntnis, daß die soziale Frage eine Bildungsfrage sei, nicht nur Staatsangelegenheit, mehr noch Angelegenheit jedes einzelnen, wird in der brutalen

Ernst von Wildenbruch

Hauptszene, wo der gewissenlose junge Lüstling die Braut seines Bruders zu verführen sucht, zu einem ekelhaften Sensationsdrama, das dann in allgemeiner Rührung ausgeht. Und sein „Meister Balzer", der den tragischen Untergang eines Kunsthandwerkers durch den modernen Fabrikbetrieb darstellen sollte, bewies nur, wie kenntnislos Wildenbruch die Frage zu behandeln suchte: ausgerechnet den Handwerkszweig griff er heraus, an dem sich diese Frage überhaupt nicht entwickeln ließ, das Uhrmacherhandwerk: alle Voraussetzungen sind unmöglich, alle Vorstellungen von der Tätigkeit eines Uhrmachers grotesk-phantastisch. Das Drama wirkt wie eine verunglückte Kopie des Kretzerschen Romans vom Meister Timpe, der folgerichtig zu sterben wußte, während bei Wildenbruch wieder ganz gegen alle Erwartung alles in Rührung und Wohlgefallen ertrinkt. Noch unglücklicher aber als in diesen eigenen Versuchen, Kämpfe der Gegenwart wiederzuspiegeln, war Wildenbruch mit seinem Märchenschwank „Das heilige Lachen", der dem Pessimismus des naturalistischen Zeitdramas den Optimismus einer schönheitsseligen Kunst gegenüberstellen sollte. Aber es ward kein Schwank, sondern eine humorlose, wirre, frostige Allegorie, die nicht nur die Übertreibungen übereifriger Naturalisten zum Gegenstande eines bequemen, gequälten Spottes machte: eine der gar nicht seltenen unerfreulichen Literatursatiren jener Tage mehr.

Meister Balzer

Das heilige Lachen

Lyrik und Erzählung

Wir unterschreiben heute nicht mehr das wohlwollend gütige Urteil, das Gottfried Keller für Wildenbruchs erste Dramen hatte: „Sie machen den Eindruck, als ob sein seliger Mitbürger Heinrich von Kleist auferstanden wäre und mit gesundem Herzen fortdichtete." Lieber ist uns heute und wird wohl der Zukunft sein Wildenbruch der Lyriker, noch lieber der Erzähler. Zwar ist auch in seiner Lyrik viel pathetische Beredsamkeit, darüber kann auch der gut festgehaltene Ton seiner Balladen, wie etwa des berühmten „Hexenliedes", nicht wegtäuschen, dem doch erst Schillings Musik zu tieferer Wirkung verhilft; zwar sind die größeren Romane mehr spannend komponiert als psychologisch einwandfrei, zwar glauben wir nicht an die Wahrscheinlichkeit einer modernen Ehebruchsgeschichte wie des „Astronoms", zwar eilt der Erzähler oft mehr als daß er entwickelt, — aber Teile seiner Lyrik und Erzählungskunst haben doch Elemente, die wir am Dramatiker vermissen. Er kann verhalten und schlicht sein im lyrischen Liebesliede, man kann ihn da gelegentlich auf Goethes Spuren sehen. Er kann auch schlicht sein in der Erzählung, namentlich wenn er, der kinderlose Dichter, in zarten Knabenseelen liest. So läßt er etwa in der ersten Novelle der „Kindertränen" (1884) einen kinderliebenden Rektor von den schönen Kindern des schwarzen Hauptmanns, eines verschlossenen, äußerlich derb anfassenden, innerlich weichen Mannes erzählen. Von seinen vier Kindern verliert der Hauptmann drei durch Scharlach, darunter seinen vergötterten, glänzend begabten Ältesten; nur sein zweites bleibt ihm, ein scheuer, schüchterner, geistig langsamer Knabe, den die rauhen Liebkosungen des Vaters ängstigen, der sich vergeblich nach dem Vorbilde des toten Bruders zu modeln sucht, in der Schule sitzen bleibt und dann an einem Frühlingstage im hochgeschwollenen Flusse ertrinkt, sich ertränkt, wer weiß es? Und noch ehe eines von seinen Dramen die Bühne sah, da schrieb Wildenbruch die zierliche Künstlergeschichte aus Alt-Hellas, den „Meister von Tanagra". Wie fein sind da zwei Welten kontrastiert, die Welt der großen Kunst, die Welt, da Praxiteles einen Hermes schafft, da die Schöpferkraft eines Meisters alle erdrückt, da ein Leben wilder An-

Kindertränen

Meister von Tanagra

regung gelebt wird, da Phryne sich beim Feste in göttlicher Nacktheit zeigt, und die andere Welt der kleinen, aber eigenständigen Hauskunst, die Welt, da in Treue zu einer zarten Verlobten das erste kleine Tanagrafigürchen entsteht, an dem auch der Meister der großen Kunst, Praxiteles, seine Freude hat. Gerade diese Erzählungen sind es, aus denen heller als aus den Dramen das hervorleuchtet, was immer wieder Wildenbruch neue Verehrer zutrieb: daß er nicht nur, wie Keller aus seinen Dramen schloß, ein „liebenswürdiger und enthusiasmierter Mensch" war, sondern daß hinter jedem Werke ein warmes, geradezu heilig glühendes, gütiges, wohlwollendes und wohltätiges Herz schlug.

Ernst von Wildenbruch

Zweites Kapitel

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Kritische Waffengänge von Heinrich und Julius Hart! Man ist gewöhnt vom Erscheinen dieser so betitelten Folge von kritischen Einzelabhandlungen und Einzelkampfschriften, d. h. vom Jahre 1882 an die neue Literaturbewegung im deutschen Norden zu datieren. Mit Recht und Unrecht. Mit Unrecht: denn ihre Tendenz war die nur geklärtere schon früherer Veröffentlichungen. Mit Recht: es war die Fanfare, mit der die Brüder etwas (man muß das Wörtchen betonen) durchdrangen. Sie lebten etwa seit Wildenbruchs großem Karolingererfolg wieder in Berlin, nun schon bekannter in der literarischen Welt. Sie hatten 1879 den „Deutschen Literaturkalender" gegründet, ihn aber nach den ersten vier Jahrgängen an Joseph Kürschner überlassen. Eigene Werke waren entstanden. Julius Hart hatte seine erste Gedichtsammlung „Sansara" veröffentlicht, ein lyrisches Vorspiel seiner pantheistischen, gedankenreichen, kosmischen Dichtung, auch ein Drama „Don Juan Tenorio". Und der ältere Heinrich Hart hatte in seinem ersten und einzigen dramatischen Versuche die Ereignisse von Sedan in fünffüßigen Jamben zu gestalten versucht. Jetzt wird der Plan einer kritischen Gesamtabrechnung mit der Zeit in den „Kritischen Waffengängen" verwirklicht. Rücksichtslos zerzupfen und zerzausen sie Erscheinungen von falscher Zeitbedeutung, machen den eklektischen Dilettantismus lächerlich, auch den Dilettantismus des literarischen Urteils, das einen nüchternen trivialen Buchdramatiker wie Heinrich Kruse in einem Atem mit Hebbel und Ludwig nannte, das in Albert Träger einen echten Lyriker sah. Rücksichtslos wie die Modelyrik und der prüde Moderoman der Frauen- oder Mädchenliteratur, wird auch der Modekritiker zerzaust: Paul Lindau, der inhaltlich flach und blasiert, sprachlich charakterlos glatt, Salonfirnis sei, der mit seinem gefälligen Plaudertone und seiner zierlichen Bonbon-Satire dem feilen Geschmacke des Publikums schmeichele und sich in den Sklavendienst der Masse gestellt habe. Lindaus ganze Tätigkeit sei eine Parodie auf alle Kritik und Ästhetik, Lindau sei im besten Falle ein kritischer Gustav von Moser, und von Lindaus besten Rezensionen gelte höchstens, was er selber über Mosers Schwänke urteile: „Man hat einen leidlich vergnügten Abend verbracht, man hat bisweilen herzlich gelacht, aber man bringt nicht viel heim." Lindaus Lob des französischen Sittendramas wird in das Gegenteil verkehrt, Lindaus eigene dramatische Versuche werden

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Kritik der modischen Literatur

Kritik Paul Lindaus

Kritik der Feuilletontheatralik

mit dem Urteile: „geschwätzige, breite und seichte Feuilletontheatralik“ gerichtet und Hugo Bürgers (= Hugo Lubliners) ähnliche Nachahmungen des französischen Sittendramas hingestellt als Marionetten- und Intrigantendramen, in denen keine Phantasie, nur ein klügelnder, spitzfindiger Kombinationsgeist walte, als Dramen, deren Endzweck die Nervenerregung sei: sie opferten die Wahrscheinlichkeit und Wahrheit der Sensation, haschten nach Effekt, handelten von erlogenen Leidenschaften und prunkten nur mit innerlich hohlen Aktschlüssen. Es wird dann ebenso abgerechnet mit der Gleichgültigkeit des Publikums wie mit der Gleichgültigkeit der Reichsbehörden und der leitenden Staatsmänner gegenüber Fragen der Kunst. In einem offenen Briefe an den Fürsten Bismarck wird die Hilfe des nationalen Staates für Literatur und Theater, Zeitschriften und Jahrbücher gefordert, Unterstützung für Talente verlangt und als nötige Organisationsbehörde ein Reichsamt für Literatur, Theater, Wissenschaft und Künste, so utopisch das auch klingen möge, vorgeschlagen. Was nütze allein die äußere politische Größe! „Ohne die innere Größe bleiben wir immer die Sklaven fremder Nationen oder abgeschmackte Chauvinisten, nur mit ihr werden wir ein freies, großes und fruchtbares Volk.“

Stellung zu Spielhagen

Im Hintergrunde aller dieser Kritik steht natürlich das Ideal einer neuen deutschen Kunst und neuer deutscher Künstler. Daß der neue Künstler als Mensch mit seiner Zeit leben müsse, das ist eine immer wieder gestellte Forderung. Mit seiner Zeit leben als Mensch, nicht nur sie darstellen als Schriftsteller! Deshalb findet selbst Spielhagen, der gerade ein Jahr vorher (1883) seine „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ herausgegeben hatte, trotz der Wiederspiegelung der liberalen Weltauffassung in den „Problematischen Naturen“, trotz seines Romanes des Sozialismus „In Reih' und Glied“ keine Gnade. Er war für Heinrich Hart — von ihm stammt der Spielhagenaufsatz der „Kritischen Waffengänge“ — zu sehr Verstandes-, zu wenig Phantasiemensch, ein Gestalter nur von bestimmten Typen, sich immer wiederholenden Personen, er hatte mit Harts Worten „kein Auge für die tausend Brunnen des realen Lebens, aus denen ewig neue Anregung quillt“. Heinrich Hart witterte mit Recht, wie erlebnisscheu Spielhagen immer gewesen war, wie ihn Zeitereignisse nicht als Menschen durchrüttelten, sondern nur seinen Verstand nachdenklich stimmten, zu Leitartikeln anregten, die er dann seine Romanhelden sprechen ließ; wie Spielhagen wohl als Naturschilderer, nicht aber als Menschengestalter ein Dichter war, wie er nicht Menschen schaffen konnte, die Glück und Not ihrer Zeit erlebten, sondern Redner über Zeitfragen sprechen und diskutieren ließ.

Kritik Zolas

Aber auch ein Moderner wie Zola entspricht nicht dem Ideale eines neuen deutschen Künstlers. In einem Aufsatze „Für und gegen Zola“ wird sorgsam zu wägen gesucht. Eigentlich wird Zola nur ein Verdienst zugesprochen: ein großes freilich. Die „Betonung der Wahrheit“ ist „das einzige, freilich nicht genug zu preisende, Moment, das wir den Theorien Zolas wie seinen Romanen als ewig gültig entnehmen können“. Aber an den Romanen wird die Anhäufung schildernden Details, die Armut an Erfindung, die Überwucherung des Nebensächlichen als Fehler getadelt und Zolas Theorie vom Roman als Wissenschaft, vom Schriftsteller als Untersuchungsrichter im Gebiete der menschlichen Leidenschaften zu widerlegen gesucht. Falsch sei schon die Trennung zwischen Roman und Poesie. Ein Gedicht Goethes sei auch

naturalistisch wie die Natur. Falsch sei dann die Vorstellung vom experimentellen Roman als einer Wissenschaft von der Seele mit ihren Leidenschaften und Gefühlen. Falsch sei Zolas berühmter Schluß: Chemie und Physik beschäftigen sich mit den anorganischen Wesen, Medizin und Physiologie mit den organischen Wesen: es bleibt daher einer letzten Wissenschaft die Seele mit ihren Leidenschaften und Gefühlen vorbehalten. Diese Wissenschaft ist der experimentelle Roman. Nein, sagt Hart, das ist die Psychologie. Nie ist Kunst Wissenschaft, denn jede Kunst schaffe *gleich* der Natur, eine *zweite* Natur, bedürfe der Natur nur wie der Handwerker seines Rohmaterials. Der Wallenstein der Wissenschaft sei im besten Falle eine wohlerhaltene Leiche, der Wallenstein der Poesie sei ein vollständig neuer Mensch, ein lebendiges Wesen, das mit dem der Geschichte nicht viel mehr als den Rock, als das Äußere gemeinsam habe. Und wenn Zola begründe, der Naturalismus entspreche unserem wissenschaftlichen Zeitalter, wie Klassik und Romantik dem scholastischen und theologischen entsprochen habe, so sei damit noch lange nicht bewiesen, daß nun der Roman zum pathologischen Lehrbuch werden müsse, wie ja auch die klassische und romantische Poesie nicht zur Scholastik und Theologie geworden sei. Und schließlich: Jede Wissenschaft suche das Allgemeine aus dem Individuellen heraus zu extrahieren und in Begriffe aufzulösen, der Roman aber wie jede Kunst suche im Individuellen das Allgemeine darzustellen und in Formen zu verkörpern.

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Wie sah nun das eigene Ideal der neuen Kunst und der neuen Künstler aus? Wie jedes Ideal, war auch das der Harts nur allgemein umschrieben. Zu zwei Begriffen strebte es hin, den Begriffen national und modern; von zwei Begriffen strebte es weg, den Begriffen klassisch und formalistisch. National und modern: das bedeutete natürlich nicht, daß der Künstler seinen Stoff nur aus der Geschichte des deutschen Volkes nehmen dürfe, sondern:

Das neue Kunst- und das neue Künstlerideal

„Ideen und Gedanken, Gefühle und Empfindungen müssen unserem Volke vertraut sein, für die Ideen muß es auch noch heute sich begeistern, kämpfen und leiden können, die Empfindungen muß es noch heute hegen, sich von ihnen erheben, zu Tränen rühren oder zu befreiender Heiterkeit bewegen lassen."

National und modern: das heißt nicht klassisch und formalistisch. Der junge Goethe, nicht der Dichter der Iphigenie soll Führer sein. Nicht aus Ägypten und Hellas kann das Heil kommen, aus der germanischen Volksseele heraus muß der neue deutsche Dichter schaffen, aus dieser Volksseele, die nicht heiter, weltselig, wie die griechische, ist. Denn

„. . . unsere Kämpfe entscheiden nicht zwischen Häßlich und Schön, sondern zwischen Gut und Bös, unsere Weltanschauung ist keine optimistische, wie die der Hellenen, und unser Ideal ist nicht das *αἰσθόν*, das Geziemende, die Harmonie des Formalen, sondern die Liebe, die ins Innerste der Kreaturen hinabsteigt, und auch das Elend, auch das Siechtum zu verklären weiß. Von jeher hatte der germanische Geist an dem Irdischen kein Genüge, das Vollkommene lag ihm oberhalb der sichtbaren Welt und die Sehnsucht, nicht der Genuß, nicht die Befriedigung, ist daher das Blut seines Empfindens."

Und die Aufnahme der „Kritischen Waffengänge"? — Sie ärgerten weniger die Betroffenen als daß sie die Jüngsten begeisterten. Gerade das Unklare, Gärende, Vieldeutige, das lyrisch Verschwommene, was diese Prophetien in kritischer Form auszeichnet, war den Jungen, auch meist Lyrikern, recht. Wenn da eine „tiefinnerliche, leidenschaftliche Dichtung, welche auf ihren

Aufnahme der Waffengänge

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Flügeln schwere Gedanken trägt und mit ihrem Auge Himmel und Erden durchdringt", ersehnt wurde, wenn da im Gegensatze zur Formenglätte „mehr Tiefe, mehr Glut, mehr Größe" gefordert wurde, wenn man bedauerte, daß der Dichtung der Gegenwart bisher „das Elementare, das Genie, der Naturalismus" fehle, so waren das Worte, in denen jeder sein eigenes, noch unklares Streben und Sehnen, Denken und Dichten verklärt fand.

Die neue Zeit

Denn es regte sich, wie Johannes Schlaf später erzählte, damals überall „in den Dachstuben und Chambregarnies des Berliner Lateinischen Viertels". Die neue Zeit und die Moderne machte einem „die Herzen und die Köpfe heiß" und „in hitzigen Disputen ward da oben über Menschengewühl, Wagengerassel und Pferdebahngebimmel oder in Cafés und Kneipen bei Kaffee, Bier und einem kräftigen Toback die Lyrik, die Kunst der Jüngsten geboren".

Sonderbare Zeit! Vorbereitungszeit! Frühzeit! Man darf sie nicht nur nach ihren literarischen Werten messen, nicht nach dem wenigen, was von ihrer Kunst geblieben, sondern auch nach dem, was erstrebt und ersehnt und an Kraft und Lebensgefühlen verschwendet wurde. Man muß mit dem Geiste der (sonst gar nicht so reizvollen) Verse fühlen können, wie Julius Hart 1884 in Karl Henckells Stammbuch schrieb:

> Nun es mag sein, daß unser Fuß spurlos im Sand der Zeit verweht,
> der Geist so tatenhungerig und lebensdürstend ganz vergeht;
> wir hoffen, all der Blütenstaub fliegt fruchtend über Feld und Rain,
> doch fällt vielleicht der Samen nur auf Dornen und auf nackt Gestein . . .
> Sei's drum! Stoß an! In unsrer Brust hat Alles einmal doch gelebt,
> der Kampf ist schön, auch ohne Preis! Stoß an! Einmal war's doch erstrebt!

Die Berliner Jüngsten

Und für diese Frühzeit werden die Brüder Hart die Führer der Berliner Jüngsten. „Ganze Schwärme von Stürmern und Drängern" führten ihnen nach ihrem eigenen Bekenntnis die kritischen Waffengänge zu. Hermann Conradi, Karl Henckell schreiben begeisterte Briefe, „täglich, länglich und überschwenglich". Bald kommen sie selbst nach Berlin, Otto Erich Hartleben, der junge stud. jur., geht bei den Harts aus und ein, auch Wilhelm Arent wird ein ständiger Gast bei den Brüdern und nahm sich eigen unter all den Proletariern und Revolutionären aus, „ein echter Patriziersprößling, fein, vornehm, nervös, eine Erscheinung von der Grazie der jungen Florentiner,

Zigeunerleben

wie sie Filippino Lippi gemalt hat". Ein rechtes Zigeunerleben zwischen Hunger und Ekstase wurde gelebt. Ernst von Wolzogen, der es nie mit selbst durchlebt hatte, hat es in seinem „Lumpengesindel" ein paar Jahre später zu gestalten gesucht. „Oft mußte", so erzählt Heinrich Hart, „ein Brot und ein ‚alter Mann', ein Käseziegel im Wert von fünfundzwanzig Pfennigen, herhalten für zehn edle Geister." Und was für Geister! Was für merkwürdige, immer neue Bekanntschaften konnte man dort in der Luisenstraße machen!

„Lange Jahre hindurch," so erzählt ein Augenzeuge jener Tage, Wilhelm Bölsche, „wenn man zu den Harts kam, fand man in ihrem armen Heim immer und immer wieder die seltsamsten Gestalten. Stellenlose Schauspieler, die auf dem alten Sofa nächtigten, verkrachte Studenten, Bucklige, die sich nachts in einer alten Hose ringelten, in einem Bein geborgen und mit dem andern zugedeckt, neu zugereiste Halbpoeten, die noch keine Wohnung hatten und auch kaum eine finden würden, literarische Propheten, die vom Prophetentum nur die Heuschrecken und Kamelshaare besaßen. Das kam und ging, lebte hier Wochen und Monate wie zu Hause, aß, was da war,

und pumpte, was bar war. Und alles aufgenommen mit der gleichen unerschöpflichen Gutmütigkeit, alles hingenommen wie selbstverständlich, alles gefüttert und gepflegt durch Teilen des letzten eigenen Groschens. Mancher Redakteur, der in diesen Jahren gegen die Brüder wetterte wegen eines Vorschusses, der niemals abgearbeitet wurde, mancher Verleger, der ihnen grollte wegen Zahlung auf Versprechungen, die nie so gehalten wurden: er ahnte nicht, daß mit seinen Groschen ein Tisch gedeckt stand für die ganzen hungernden Alräunchen der Berliner Kunst."

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Die hungernden Alräunchen freilich lebten das einbildungsreiche Leben vermeintlicher Genies. Ein Grabbe, ein Lenz zu sein war ihre Sehnsucht:

Genies!

„Nur das Abnorme, nur das Abnormste hatte Aussicht auf allgemeinen Beifall. Wer sich am tollsten gebärdete, galt für das überragendste Genie. Mehrfach stritten sich die Leutchen darum, wer für den Verrücktesten zu gelten habe; es galt für eine besondere Ehre, Irrsinnsanwandlungen zu haben. Trumpf war es, wenn einer nachweisen konnte, daß er bereits einmal, vielleicht mehrmals einige Zeit in einer Nervenheilanstalt oder gar in einer Irrenheilanstalt zugebracht hatte."

So erzählt Heinrich Hart. —

Nur den Fernerstehenden erschienen diese Stürmer und Dränger als eine einheitliche Schar wilder Revolutionäre, die die heiligen Formen der alten Dichtung zu durchbrechen suchten. Der Näherstehende sah ein ganz anderes Bild. Er sah schon große Unterschiede zwischen den Jungen und Jüngsten, zwischen dem Kreise der Bleibtreu, Herrig, Kretzer, die im Würzburger Bräu zu debattieren pflegten und der Bohemegesellschaft, die bei den Brüdern Hart aus und ein gingen. Wieviel Cliquen aber gab es wieder in diesen einzelnen Kreisen! Wie feindete man sich an und wühlte, wie mischte sich wirkliche und falsche Bedeutung, wie drängte sich Schaffenssehnsucht und Geniewahn! Es war ein Treiben, das zur Karikatur reizen konnte und mußte. Bitter bös hat es denn auch Bleibtreu in seinem „Größenwahn" karikiert, nur so gehässig, daß der Roman, statt eine Kritik dieses Treibens zu werden, ein Beispiel dieses Treibens wurde. Da traf Bleibtreus „Revolution der Literatur" den Ton besser:

Gruppen u. Grüppchen

„In dieser Boheme, so spottete er, tauchen alle Monate neue Genies auf, von denen man keine Ahnung hatte, und bilden neue Cliquen, die wieder auf frühere Cliquen losziehen. Kaum hat der eine sich der Messias, der andere der Reformator genannt, kaum ist man als Jesus erbarmend in die Hütten der Armut niedergestiegen oder hat über seinem gottgeweihten Haupte messianisch das Banner der Zukunft wallen gefühlt und sich als Wunder aller Wunder, als sein eigner Dalai Lama, dem Universum gnädigst vorgestellt — so sind schon wieder neue Messiasse, Reformatoren und andre Naturwunder da."

Und wie wurde geklatscht! „Sagen Sie . . . Klatschen diese großen Dichter immer so?" lautet eine charakteristische Frage eines Neulings in Bleibtreus „Größenwahn". Und bestätigend erzählt Heinrich Hart aus dieser Frühzeit:

Klatsch

„Persönlicher Klatsch war im Würzburger Bräu, wie überhaupt unter Jungen und Jüngsten, der beliebteste Sport. Schließlich saß man bis fünf und sechs im Wirtshaus zusammen, weil keiner zuerst vor den anderen aufbrechen wollte; jeder wußte, wenn er fort war, zog man sofort über ihn her. Alle Vorsicht nützte aber nichts. Es gab immer Leute, die mit infernalischer Lust einen gegen den andern zu hetzen suchten. Hatte man auch die Nacht hindurch schweigsam wie ein Trappist dagesessen, tags darauf erhielt man doch von irgendeinem einen Brief: Sie haben gestern das und das über mich gesagt. Wie kommen Sie dazu? Sie . . . Sie . . . Kein Wunder,

Kritische Waffengänge und Jungberlin

daß die Zusammenkünfte im Würzburger Bräu das Jahr ihrer Geburt nicht überlebten. Aber wenn die eine Vereinigung sich löste, so bildete sich sofort eine andere. Jeder hatte dem andern zu viel zu sagen von neuen Plänen, neuen Ideen, jeder hatte zu viel zu diskutieren und zu debattieren, jeder war zu erregt, als daß man sich wie ein Eremit hätte einsam halten mögen." —

Berliner Monatshefte

Zwei Pläne beschäftigten die Brüder Hart nach Herausgabe der „Kritischen Waffengänge", der Plan einer lyrischen Anthologie der „jungen aufstrebenden Dichter" und wieder mal der Plan einer neuen Zeitschrift. Nur der letzte Plan wird, und zwar von Heinrich Hart, verwirklicht. Am 1. April 1885 erschien das erste Heft der „Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater". Vorurteilslos in der Wahl der Mitarbeiter, wollte Heinrich Hart keine andere Schranke gelten lassen als die Schranke des Talentes gegen die Mittelmäßigkeit, die Schranke der dichterischen Persönlichkeit gegen den Dilettantismus. Denn er ging davon aus, daß diesen Gegensätzen gegenüber Schulworte wie Realismus, Naturalismus, Idealismus keine Gegensätze seien, da die Poesie der Genies stets realistisch und idealistisch gewesen sei, sich stets an den ganzen, gesunden, ringenden Menschen gewandt habe, während die Mittelmäßigkeit heute wie stets den Tagesbeifall der Unreifen und Verlebten oder des Kaffeekränzchens gesucht habe, immer Spielerei, Mache und Lüge, von außen geleckt, zierlich, moralisierend, im Innern faul, unsittlich, kraftlos und hohl gewesen sei. Ganz gleich nun, ob die Zeitschrift die Mittelmäßigkeit wirklich ausschloß, der Wille dazu war da. Und so finden wir unter den Mitarbeitern Ältere, Jüngere und Jüngste: Hamerling, Roquette, Lingg, Johannes Proelß neben Bulthaupt, Wildenbruch, Bleibtreu, Linke, Kirchbach und Richard Voß, neben Alberti, Henckell, Hartleben, Conradi, Avenarius, Mackay, Hanstein, Fulda, Alberta von Puttkamer. Die Zeitschrift hatte keinen Erfolg trotz allen literarischen Geschickes, mit dem Hart die Zeitschrift leitete; trotz des Versuches der Durchführung so origineller Ideen wie einer Theaterrundschau bestand die Zeitschrift nur ein halbes Jahr: im Oktober bereits überwies Heinrich Hart Leser und Mitarbeiter der Conradschen „Gesellschaft". Die Mittellosigkeit des Herausgebers war wohl nicht der einzige Grund für das Versagen. Für Harts Art zu redigieren war die Zeit noch nicht da. Die Zeitschrift war zu wenig radikal, suchte zu sehr zu vermitteln, suchte aufzubauen, wo die Arbeit des Niederreißens noch nicht völlig, noch nicht gründlich genug getan war. Es war nicht mehr an der Zeit, wenn Oskar Linke für den von der Jugend so bitter gehaßten historischen Roman eintrat, es war noch nicht an der Zeit, wenn Heinrich Hart, ehe das soziale Gewitter in der Dichtung recht ausgetobt hatte, dem Dichter die leidenschaftliche Teilnahme am politischen Tageskampf verwehren wollte, indem er hin und her wägend schrieb:

„Nicht das schlechteste Kennzeichen unserer Zeit ist das Ringen um eine neue Gesellschaftsordnung, ein Ringen, das alles Herrliche und alles Gemeine im Menschen entfesselt. Wie könnte der Dichter in diesem Kampfe fernbleiben? . . . Ist es seine Sache, den Brand zu schüren, den Materialismus zu stärken, der hüben und drüben alles Heil in der Häufung der leiblichen Genüsse erblickt? Ist es seine Sache, in den Schrei Brot, Brot! einzustimmen, und wäre der Schrei auch noch so berechtigt? Nein! und dreimal nein; mit Gedichten schafft man kein Brot, und deshalb soll der Dichter als Dichter weder Sozialdemokrat noch — Aristokrat sein, sondern Sozial-Idealist; wieder und immer wieder soll er die Kämpfenden darauf hinweisen, daß der Mensch nicht allein vom Brot lebt, daß er nur ein Tier bleibt, auch wenn er nur

eine Stunde des Tages zu arbeiten hat und nichts von den lebendigen Quellen des Idealen weiß, daß die leuchtende Sonne des Glückes am Himmel steht und nicht von irdischen Lämpchen ausstrahlt . . ."

Kritische Waffengänge und Jungberlin

Worte, auf deren Sinn (denn ihr Ausdruck ist unklar) man damals nicht hören wollte, hören konnte.

Der zweite Plan aber, der Plan einer zeitgenössischen lyrischen Anthologie, ward von den Harts zwar vorbereitet, aber nicht selbst verwirklicht. Was sie dafür an Material gesammelt hatten, überließen sie den Freunden Conradi und Henckell, die auf den gleichen Gedanken gekommen waren. Unter ihrer Hand und der von Wilhelm Arent, der als Herausgeber zeichnete, ward aus dem Plane eine Anthologie fast nur der Jüngsten, in der wenige Ältere wie Wildenbruch, Kirchbach, Bleibtreu, die Brüder Hart Aufnahme gefunden hatten. Die Anthologie erschien kurz vor Weihnachten 1884 unter dem Titel „Moderne Dichter-Charaktere". Sie fand kein großes Publikum, sie erregte nur Literaten. Seltsamerweise sogar Mitarbeiter: denn Kirchbach, Wildenbruch und Bleibtreu erklärten nach dem Erscheinen, sie hätten mit dieser lyrischen Revolution nichts zu tun, sie zu dieser „jungen Generation" zu rechnen sei ein Mißverständnis.

Plan einer lyrischen Anthologie

Die Gebrüder Hart
Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe, Verlag Schuster & Löffler, Berlin)

Moderne Dichtercharaktere

Drittes Kapitel

Moderne Dichter-Charaktere

Moderne Dichtercharaktere

„Der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst." Dies Wort von Lenz, dem vielgefeierten Stürmer und Dränger, hatte der Herausgeber als zweites Motto der Anthologie gewählt. „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert" las man vorher. Das angebliche Huttenwort: „Die Geister erwachen" stand über der ersten Einleitung „Unser Credo" von Hermann Conradi. Eine neue Zeit war schon in den Motti proklamiert, eine Geniezeit für den, der das Lenzwort zu lesen verstand.

Geniezeit! Es kommt nicht an auf das einzelne Werk.

Conradis Vorwort

„Wir machen," bekennt Conradi, „nicht den Anspruch, Vollkommenes, Makelloses nach Form und Inhalt zu bieten. Wir begreifen vollkommen, daß manches Poem, das wir aufgenommen, nicht originell ist; daß es in tausendmal angestimmte Weisen einfällt; daß es, absolut genommen, vielleicht nicht einmal neu ist."

Ankündigung der neuen Lyrik

Und doch, glaubt Conradi, hebt mit dieser Sammlung eine neue Lyrik an. Denn aus einem neuen Künstlergeiste ist sie geboren, einem Künstlergeiste, für den „schrankenlose, unbedingte Ausbildung der künstlerischen Individualität die Lebensparole" ist. Aus einem Künstlergeiste, in dem lebendig ist

„das grandiose Protestgefühl gegen Unnatur und Charakterlosigkeit, gegen Ungerechtigkeit und Feigheit, die auf allen Gassen und Märkten gepflegt wird; gegen Heuchelei und Obskurantismus; gegen Dilettantismus in Kunst und Leben; gegen den brutalen Egoismus und erbärmlichen Partikularismus, die nirgends ein großes, starkes Gemeingefühl, ein lebendiges Einigkeitsbewußtsein aufkommen lassen."

Moderne Dichtercharaktere

Aus einem Künstlergeiste, der im Grunde nichts repräsentiert als „das reine, unverfälschte, weder durch raffinierte Überkultur, noch durch paradiesische Kulturlosigkeit beeinflußte Menschentum", das bisher nur in der Lyrik nicht habe reden dürfen, nun aber in dieser Anthologie „in neuen, freien, ungehörten Weisen" reden solle. Bisher fand nur „das Alte, Konventionelle, Bedingte, Unschuldige oder das Frivole, Gemeine, Schmutzige", nun aber soll „das Intime", das Wahre, das Natürliche, das Ursprüngliche, das Große und Begeisternde", offene Ohren und gläubige Herzen finden. Bisher sang man in alten abgenutzten Schablonen, nicht für das ganze Volk, nur für einzelne Teile, entweder für die Salons oder das Badezimmer oder die Spinnstube, jetzt aber soll man singen „aus germanischem Wesen heraus" für alle, den Fürsten wie den Bettler. Bisher war Lyrik feingeistig, elegant, geistreich, „fein und sauber poliertes, zierlich gedrechseltes und gefeiltes und bei aller Peinlichkeit doch roh und geistlos gebliebenes Stümperwerk — gleißende, aber in sich morsche und haltlose Fabrikarbeit". Die bisherige Lyrik spielt und tändelt,

Kritik der alten Lyrik

„. . . sie hat mit wenigen Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Imposantes, Majestätisches, nichts Göttliches, das doch zugleich die Spuren reinster, intimster Menschlichkeit an sich trüge! Sie hat nichts Titanisches, nichts Geniales. Sie zeigt den Menschen nicht mehr in seiner konfliktgeschwängerten Gegenstellung zur Natur, zum Fatum, zum überirdischen. Alles philosophisch Problematische geht ihr ab. Aber auch alles hartkantig Soziale. Alles Urewige und doch zeitlich Moderne."

Die Ausnahmen

Ein paar Dichter werden ausgenommen: Lingg, Grosse, Schack, Hamerling, vor allem Dranmor. Er wird wegen seines prophetischen, konfessionellen Klanges, seiner hinreißenden Intimität, seiner machtvollen Bildnerkraft, seiner lebendigen Künstlerwahrheit, seiner freien, kosmopolitisch-germanischen Weltanschauung uns heute unverständlich als Meister und Führer gepriesen. Der Geist der neuen Zeit aber, der die jüngeren Stürmer und Dränger treibe, zu singen und zu sagen, wird in wirren Bildern und Gedanken, wie sie sich ähnlich bei den Brüdern Hart fanden, feiernd umschrieben:

Der Geist der neuen Zeit

„. . . er ist der Geist wiedererwachter Nationalität. Er ist germanischen Wesens, der alles fremden Flitters und Tandes nicht bedarf. Er ist so reich, so tief, so tongewaltig, daß auf unserer Laute alle Weisen anklingen können, wenn er in seiner Unergründlichkeit und Ursprünglichkeit uns ganz beherrscht. Dann werden wir endlich aufhören, lose, leichte, leichtsinnige Schelmenlieder und unwahre Spielmannsweisen zum besten zu geben — dann wird jener selig-unselige, menschlich-göttliche, gewaltige faustische Drang wieder über uns kommen, der uns all den nichtigen Plunder vergessen läßt, der uns wieder sehgewaltig, welt- und menschengläubig macht, der uns das lustige Faschingskleid vom Leibe reißt und dafür den Flügelmantel der Poeten, des wahren und großen, des allsehenden und allmächtigen Künstlers, um die Glieder schmiegt — den Mantel, der uns aufwärts trägt auf die Bergzinnen, wo das Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen und Heimatlosen kargend und duldend hausen, um sie zu trösten und Balsam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen. Dann werden die Dichter ihrer wahren Mission sich wieder bewußt werden, Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Weggeleiter, Ärzte und Priester der Menschen zu sein. Und vor allen die, denen ein echtes Lied von der Lippe springt — ein Lied, das in die Herzen einschlägt und zündet; das die Schläfer weckt, die Müden stärkt; die Frevler schreckt, die Schwelger und Wüstlinge von ihren Pfühlen wirft — brandmarkt oder wiedergeboren werden läßt! Vor Allen also die Lyriker!"

Und der Gewinn dieser Lyrik wird, so verspricht sich Conradi, nicht nur literarisch, mehr noch kulturell sein. Will doch die neue Richtung dadurch, daß sie „sich geben" will, „wie sie leben will, wahr und groß, intim und konfessionell", — will sie doch dadurch „die Zeit der großen Seelen und tiefen Gefühle wieder begründen". Die Zeit der Charaktere! **Moderne Dichtercharaktere**

An diese Einleitung schloß sich eine zweite von Karl Henckell. Das gleiche Ideal der Dichtung wird verkündet: es ist von der Urkraft die Rede, die in dem Dichter wirke und schaffe und vor der man sich beugen müsse; es heißt vom Dichter, er müsse „begeistern, hinreißen, mit ein paar herrlichen, aus den unergründlichen Tiefen einer geistes- und ideentrunkenen Seele hervorströmenden Worten machtvoll zu erhabener Andacht zwingen und süß mahnend gebieten". Aber Henckells Vorwort ist hitziger, persönlicher, es nennt Namen: Albert Träger heißt ein Phrasendrescher und Reimpolterer, Julius Wolff ein gewandter Versifex, „der sein glattes Persönchen malerisch in das bunte Kostüm des fahrenden Sängers gehüllt habe und seine Leier ohn' Erbarmen malträtiere wie ein kleiner Bengel sein Glasklavier", ein liebenswürdiger Mann, der der geistigen Faulheit des Publikums schmeichele. Und die Einleitung ist auch anmaßender. Daß es in den letzten Dezennien (!) weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt eine Lyrik gegeben habe, ist für Henckell ebenso ausgemacht wie daß eine Entwicklung der Lyrik nun mit den „Modernen Dichtercharakteren" gesichert sei. „Auf den Dichtern des Kreises, den dieses Buch vereint," so schließt Henckell, „beruht die Literatur, die Poesie der Zukunft, und wie wir meinen, eine bedeutsame Literatur, eine große Poesie . . ." **Henckells Vorwort**

Die Sammlung konnte nicht halten, was die Einleitungen verhießen. Zwar gab sie stofflich manches Neue, neue Motive aus der neuen Zeit. Der Prager Friedrich Adler ließ die Arbeiter nach einem verlorenen Streik eine verhaltene Verteidigung sprechen, Henckell sang sein „Lied vom Arbeiter" und versuchte sich als Großstadtschilderer in einem „Berliner Abendbild". Was ihm nicht glückte, das glückte Arno Holz, der, ein Meister der Reime als Pointen, satirisch oder idyllisch frische, frohe und düstere Bilder der Großstadt zu malen verstand, deren Hintergrund bald die Straße, bald ein Hof, bald ein Palast, bald ein Stübchen im letzten Stockwerk einer Mietskaserne war. Und als sozialer Mahner trat ihm sein Freund Oscar Jerschke an die Seite, der eine Schilderung des Vorstadtelends „An die oberen Zehntausend" richtete. Weniger neu war es schon, wenn die Dirne auftrat, wenn Hermann Conradi ergreifend wahr von seinen Sünden sang, und im Gegensatz zu ihm Wilhelm Arent mit seinen Dirnennächten posierte und in Gedichten „À la Makart" und „À la Gabriel Max" Dirnen apostrophierte. Er war ein gutes Beispiel für eine typische Erscheinung: die getadelte Prüderie und Heuchelei war vermieden, an ihre Stelle trat aber nicht Offenheit, sondern die interessante, wehleidige Pose mit der Verdorbenheit. **Neue Stoffe**

Und fand sich nun in der Sammlung das, was die Herausgeber an der zeitgenössischen Lyrik vermißten? Hatte die neue Lyrik etwas Hinreißendes, Imposantes, Majestätisches, Göttliches, Titanisches, Geniales? Nein. Wohl war in den Gedichten der Holz, Conradi, der Harts viel Leidenschaft, viel Temperament, viel Pathos, aber daneben sangen kaum Zwanzigjährige weltmüde Gedichte, in kunstvollen antiken Strophen ziselierten Oscar Linke und der junge Otto Erich Hartleben kühlschöne Sätze, und blutjunge Dilettanten **Alte Formen**

Moderne Dichtercharaktere

versuchten vergebens, die typischen Erfahrungen der geistigen Entwicklungsjahre künstlerisch zu formulieren. Und fand sich überall die Forderung des Wahren, Natürlichen, Intimen erfüllt? Auch nicht. Wie papieren sprechen diese Arbeiter, wie unnatürlich bei Henckell, Adler. Die geforderte neue Weltanschauung aber gestaltete sich nur in ihrem negativen Teile, der Lossage vom Alten, klar, kam aber im positiven Teile über ein verzweifeltes Suchen kaum hinaus. „Des Jahrhunderts verlorene Kinder" war das erste Gedicht der Anthologie überschrieben und Hermann Conradi sang:

Die Zeit ist tot — die Zeit der großen Seelen —
Wir sind ein ärmlich Volk nur von Pygmäen, . . .
die sich mit ihrer Afterweisheit frevelnd blähen
und dreist sich mit der Lüge Schmutz vermählen —
Was wir vollbringen, tun wir nach Schablonen,
und unsre Herzen schrein nach Gold und Dirnen —
Und keinen gibt's, der tief im Herzen trüge
den Haß, der aufflammt gegen diese Lüge —
Wir knieen alle vor den Götzen nieder
und singen unsrer Freiheit Sterbelieder!

Programmlyrik

Abstraktionen und Reflexionen werden in alten Formen gegeben. Programmlyrik, Tendenzlyrik wie die des jungen Deutschland. So manches Gedicht ist nichts weiter als eine Fortsetzung der Einleitungen in Reim und Rhythmus, ich denke etwa an solch ein Programmgedicht wie das von Arno Holz:

Kein rückwärts schauender Prophet,
geblendet durch unfaßliche Idole,
modern sei der Poet,
modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Die Beiträger

Von zweiundzwanzig Lyrikern gab die über dreihundert Seiten starke Sammlung Proben. Von der Hälfte kennt man heute nicht mal die Namen mehr. Ein Name fehlt, der des genialsten Lyrikers dieser Zeit, der Name Detlev von Liliencron. Aus dem Dutzend der bekannteren unter den Jüngsten verdienen hier neben Heinrich Hart die drei Herausgeber eine besondere Würdigung: Wilhelm Arent, Hermann Conradi und Karl Henckell. Der eine ein weicher Träumer in seinen seltenen guten Stunden, ein immer reimender Dilettant in seinen vielen schlechten — ein unglücklicher Rebell und bizarrer Pionier einer neuen Kunst der andere —, ein frisches, leicht schmiegsames Talent der dritte.

Wilhelm Arent

Wilhelm Arent

Der Mensch

Den Menschen Arent, einen 1864 geborenen Berliner, kennen wir aus so mancher Schilderung von Freunden und Gegnern, er hat auch gern über sich selbst gesprochen. Die meisten Künstler dieses Kreises darbten, er lebte in Fülle, halb Dichter, halb Mäcen. Er war ein verzärtelter, kraftloser, von Kindheit an nervöser Mensch, der seine Nervenkrankheit: „O Leid, das niemals ausgelitten, düsterer Fluch Neurasthenie!" als interessante Last zu tragen wußte.

„Nur ungern," so erzählt Heinrich Hart, „machte er ein Hehl daraus, daß er schon wiederholt in Heilanstalten untergebracht worden war; er war einer von denen, die ihren Stolz darin fanden, krank und abnorm zu sein . . . Jeden Tag war er ein

anderer. Heute voll zärtlicher Hingebung, voll fröhlicher Laune, morgen voll Bosheit und Haß. Heute überschüttete er uns mit Gedichten, die uns als Löwen, Adler und sonstiges Hochgetier feierten, am andern Morgen kam dann fast regelmäßig ein Brief, in dem er sich auf ewig von uns lossagte und nur Dinge sagte, die man nur ihm verzieh. Denn noch ehe man den Brief durchgelesen, war er schon wieder da und nahm alles zurück. Mit besonderer Liebe sprach er stets von seinem Revolver; ob er wirklich einen besaß, weiß ich nicht mehr. Den einen Tag kam er, überreichte uns sein Testament, in dem er uns all sein Hab und Gut vermachte, und versicherte uns, daß wir ihn nicht wiedersehen würden; der Revolver sei bereit. Den anderen Tag hatte er sich mit seiner eigenen Existenz ausgesöhnt, drohte aber nun uns, den Buben, mit jähem Tod durch des Revolvers heilige Macht. Erregt war er immer, in Liebe oder Zorn; nicht eine Minute lang konnte er ruhig sitzen, beständig flackerte er durch das Zimmer hin und her."

Der Dichter

Arent der Dichter war nur in seinen jüngeren Jahren eine bescheidene Hoffnung, ein kleines Talent, dessen Enge man maßlos verkannte. Man nannte ihn einen Lyriker von Gottes Gnaden, stellte ihn über Liliencron, neben Goethe, Byron, Shelley. „Ein Meisterwerk, Goethes würdig", hieß folgendes noch gute Gedicht aus seiner guten Zeit:

Stunden gibt's in diesem Leben,
jedem zugelost,
wo er, müd und matt vom Streben,
hinsinkt ohne Trost.

Aus dem Grabe sieht er schweben
tote Schuld und Wahn,
und er kann sich nicht vergeben,
was er je getan.

Aus tiefster Seele

Als sein lyrisches Hauptwerk hat noch 1897 Arent selbst den Band bezeichnet, der mit einer Einleitung von Hermann Conradi 1885 erschien und den Titel trug: „Aus tiefster Seele". Als ein träumerisch weich gestimmter Mensch erscheint da Arent, noch nicht gar zu eintönig, noch geschmackvoll in der Wahl der Bilder, in neuen Wortbildungen, ein Dichter einer einfachen, rührend klagenden, hingehauchten dunklen Melodie. Zarten Wohllaut und traumhafte Lieblichkeit rühmte Bleibtreu der Sammlung nach und Conradi pries, wie Bleibtreu, etwas überschwenglich, den Schmelz, die Innigkeit und die lebendige hinreißende Wahrhaftigkeit der Gedichte. Mit leicht verschleierter Stimme gibt Arent nicht neue, aber schlicht und knapp formulierte Gedanken aus dem Ideenreich der Weltmüden. Er verklärt Resignationsstimmungen und läßt wehe seine Sehnsucht klagen. Er ist konventionell im Liebesliede, aber auch da gelingt ihm mal ein fast demutvoll schlichter Vers. Gequält, unnatürlich, komisch wirkt er aber sofort, wenn er leidenschaftlich sein will, sich als „wildüppigen Zecher" unter Dirnen aufspielt. Dann aber folgen Bekenntnisse eines Pantheisten, der sich eins weiß mit der Natur, der stumm „im Schoß der Gottheit verbluten" möchte, „in deinem Arm, Urmutter Nacht", der sehnsüchtig im All aufgehen möchte:

Ich kehre zu den Sternen
mein tränend Angesicht,
wie grüßt aus seligen Fernen
so mild ihr süßes Licht!

Fort dämmern alle Schranken ...
Stumm blüht die Seele auf,
ein Meer von Gottgedanken
trägt mich hinauf, hinauf.

Ich schweb' im weiten Raume
urfrei und schmerzenlos,
ich web' in wonnigem Traume
alleins im ewigen Schoß.

Wilhelm Arent

. . . der über Welt und Menschheit grübelnd spricht:

Wer kann je sagen: Schmerz und Lust ihn küßt,
wer kann je sagen: daß er ist, nicht ist.

Was heute blüht, ist morgen dürres Reis . . .
Es wechseln ewig Tag und Nacht den Kreis.

Und immer neu die Allheit sich gebiert,
und immer neu die Allheit sich verliert.

Die spätere Entwicklung

Aber bald geht ihm die Gabe, Schlichtes schlicht auszusprechen und knapp zu formulieren, immer mehr verloren. Schon die freien Rhythmen, die Arent pseudonym als Nachlaßgedichte seines Lieblingsdichters Reinhold Lenz herausgab, sind ein verunglücktes Experiment. Schnell verflacht er: aus Schlichtheit wird Trivialität, jede Selbstkritik hört auf, die Pose beginnt zu herrschen. Immer mehr redet er sich in einen Geniewahn hinein und preist vergeblich seine „zahlreichen gottaugenblicksglutdurchatmeten Versbücher" an. „In einer Art Trance-Zustand", so predigt er, „wird dem echten Dichter der Vers zum Produkt höherer Eingebung, sein Schaffen ist eine Art Seelenoffenbarung, Ausfluß der Gottheit." Er vertritt sogar das Minderwertige als Ausfluß einer großen Tugend, der Wahrhaftigkeit: „Ich gab mich offen, ohne Schminke, ohne Pose als Lyriker, darum auch Inferiora!" Er rühmt sich der Quantität seiner Verse, spricht mitleidig von einem Lyriker, der bisher nur ein Bändchen veröffentlicht habe: sechsundzwanzig Bände Lyrik habe er in den Jahren 1886 bis 1893 herausgegeben, nicht bloß zwanzig, wie Adolf Bartels meine, zwölf weitere Bände harrten des Druckes, von seinen Dramen mit Ewigkeitsperspektiven ganz zu schweigen, von denen eines „einem Nietzsche wahrlich Labsal" gewesen wäre. Und er kann die selbst als Parodie unglaublichen Verse schreiben:

Wilhelm Arent
Photographie etwa v. J. 1885 in Hanstein: Das jüngste Deutschland

Hab' ich Tinte und Papier,
eine gute Feder,
schreib' ich meine Verse schier,
wie man gerbt das Leder.

All die hohe Poesie,
nach der heiß ich dürste,
aus dem Ärmel schüttl' ich sie,
frisch wie Leberwürste.

Die Verse sind Selbstcharakteristik. Und diesem Arent hat schon 1891 Bierbaum das Urteil gesprochen, das auch unser Urteil ist: „Musenknabenhaft". Geistig gebrochen, soll Arent in Berlin dahinsiechen.

Hermann Conradi

Hermann Conradi

Eine viel genialere Natur war Hermann Conradi (geboren 1862 zu Jeßnitz in Anhalt). Er sollte Buchhändler werden, studierte aber dann in Leipzig Philosophie, Nationalökonomie und Germanistik und starb, noch nicht achtundzwanzigjährig, ein frühe Lungenkranker, 1890 in Würzburg. Als er starb, da schwebte vor dem Landgericht gerade gegen ihn als Verfasser des Romanes „Adam Mensch" ein Prozeß wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften, der sogenannte Realistenprozeß, in den noch Wilhelm Walloth und Conrad Alberti wegen ihrer Romane „Der Dämon des Neides" und „Die Alten und die

Jungen" verwickelt waren. Wie einen Märtyrer feierte man Conradi, den ersten Toten der jungen Generation. Einen kühnen Ritter der Wahrhaftigkeit nannte ihn Michael Georg Conrad und schloß den Nachruf, den er seinem frühesten Mitarbeiter der „Gesellschaft" widmete, mit den Worten: „In seinen Dichtungen wird er weiterleben, ein Sänger und ein Held, ein Bürger der freieren Menschlichkeit, die kommen wird." Und ein junger Enthusiast schrieb: Hermann Conradi

„Nicht irgendein Künstler, irgendein Litterat ist da gestorben — hier starb vielmehr der Künstlerprophet, der philosophische Pädagog der zukünftigen Generation. Hätte Conradi nur noch ein paar Jahre leben und jene Werke, deren Plan bereits vollständig konzipiert in seinem Gehirn bereit lag und zu welchem seine vorhandenen

Hermann Conradi

Nach dem Bildnis in Hanstein, Das jüngste Deutschland

Schriften die bloße Ouverture bildeten, schaffen dürfen — er hätte sich als Repräsentant einer gewaltigen neuen Kultur manifestiert, einer Kultur, die sich in unseren Tagen abseits vom Wege aufgebaut hat und von der die guten Leute um uns herum keine Ahnung haben."

Dem Romanschriftsteller galten diese begeisterten Worte, nicht dem Lyriker. Heute erscheint das einzige lyrische Bändchen Conradis, die 1887 veröffentlichten „Lieder eines Sünders" als sein verhältnismäßig reinstes Kunstwerk. „Lieder eines Sünders", so schrieb er in der Einleitung, die in jenen programmreichen Jahren nie fehlen durfte, „Lieder eines Sünders bedeuten Lieder eines Kämpfers, der sich nicht ganz von der grenzenlosen Gemeinheit des Lebens knechten lassen wollte." Lieder eines immer vergeblicher Ankämpfenden, immer mehr Versinkenden, können wir heute sagen. Das ganze Buch eine Beichte harter Herzenskämpfe, in denen bald das Gemeine, bald das Edle, dieses häufiger, unterliegt. Eine leidenschaftliche junge Seele ringt sich, maßlos und ziellos in allen Begierden, vor der Zeit müde und matt. Eine erdengebundene und doch himmelstrunkene Seele fühlt ihre hilflose Einsamkeit: „O, wir sind einsam — grenzenlos einsam." Ein Tagebuch eines wirren Suchens ist das Lieder eines Sünders

Hermann Conradi

Buch, einer steten Unrast und doch wieder eines unaustilgbaren Hanges zur Stille. In Selbstekel und Selbstverachtung höhnt ein Mensch: „Im übrigen ist alles Dreck" —, „Nur wer das Leben überstinkt, wird Sieger." Und in Glückes Überfülle jauchzt derselbe Mensch:

Die müde schon verglühte,
die leise schon verklang,
jach ist sie wieder aufgeflammt
in jauchzendem Gesang!

Wie Zymbelton, wie Lautenschlag
ward meine Liebe wieder wach,
die müde schon verglühte,
die leise schon verklang...

Ein Mensch führt ein Tagleben, da er allem Sonnigen, ein Nachtleben, da er allem Dunklen opfert, mit Dirnen sich verschwendet: ein Grübler aber auch im Taumel der Sünde, ein Sünder mit der heißen, unfruchtbaren Sehnsucht nach Erlösung. Man liest immer neue Bekenntnisse neuer Schuld, immer neue Gelübde neuen Lebens:

Wiedergeboren und enden: zum erstenmal ein Held!
Ausatmen in diese Wildnis meine kleine, dürftige Welt!

Er möchte ein Ganzes umfassen und sieht doch, wie er am Einzelnen verblutet, nie weiter, höher kommt:

Ein neues Stürmen und ein neu Ermüden —
Ein neues Trotzen — und doch kein Erklimmen —
Umsonst verrollen meiner Seele Feuergluten,
und ihre Leuchten sind im Niederglimmen . . .
Ja! Fruchtlos send' ich meine Speere aus — —
O! Fänd' ich endlich — endlich mich nach Haus!

Bis er sich verspielt, verloren, genarrt fühlt:

Wir sind bestimmt, ziellos dahinzutreiben,
und unser Schicksal will's, daß aller Blütenträume
auch nicht ein einz'ger — nicht ein ein'zger reift!

Bis die Erkenntnis eines verfehlten Lebens und die Ahnung eines frühen Todes ihn zu seinem eigenen Grabredner, Kunst- und Totenrichter macht:

Ich weiß — ich weiß: Nur wie ein Meteor,
der flammend kam, jach sich in Nacht verlor,
werd' ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang, —
wie Südwind kost — es gellt wie Trommelklang
mein Lied und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebt's jäh aus in schriller Dissonanz . . .
Die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
Es streicht der Abendwind durch die Zypressen . . .
Nur wen'ge weinen. Sie verstummen bald.
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
Ich aber werde bald vergessen . . .

Es ist in Conradis Versen viel Schwulst, viel Bombast, aber auch wieder viel rhythmische Energie, viel Wucht in den Dithyramben der zahlreichen freien Rhythmen. Welch ein Takt der Keulenschläge in seinem Totensang:

Der Nachtwind heult dir den Totensang —
Nun schlaf, mein Bruder, nun schlaf!
Und ob deine Seele auch Flammen trank,
der Hieb des Todes, er traf!

Welch Stimme ziehender, schweifender Sehnsucht in der Einleitungsstrophe seiner „Frühlingssehnsucht" mit ihren verwaisten Reimen: Hermann Conradi

Da nun die Nächte kamen,
die Nächte wundersüß,
wo letzter Nachtigallenschlag
die Stunden feiert früh vor Tag
und erstes Rosendüften:
Sehnt sich mein Herz nach Liebe,
nach Glück —
Nach dem verlorenen Paradies
zurück.

Welch ein rührend einfacher klagender Klang das ganze Gedicht „Verlassen":

Im Morgengrauen schritt ich fort —
Nebel lag in den Gassen...
In Qualen war mir das Herz verdorrt —
die Lippe sprach kein Abschiedswort —
sie stöhnte nur leise: Verlassen!

Verlassen! Kennst du das Marterwort?
Das frißt wie verruchte Schande!
In Qualen war mir das Herz verdorrt —
im Morgengrauen ging ich fort —
hinaus in die dämmernden Lande!

Entgegen dem jungen Maientag:
Das war ein seltsam Passen!
Mählich wurde die Welt nun wach —
Was war mir der prangende Frühlingstag —
Ich stöhnte nur leise: Verlassen! . . .

Daß in den „Liedern eines Sünders" sich ein Künstler wirklich hüllenlos gab, rücksichtslos seine Individualität auch preisgab, das sichert ihnen ihre Bedeutung, eine große Zeitbedeutung. Sie sind das Buch der Jüngsten, in dem ihre Hauptforderung rücksichtsloser Wahrhaftigkeit auch sich selbst gegenüber, zuerst verwirklicht ward. Mitlebende haben es bestätigt, wie wirklich Mensch und Lyriker in Conradi eins war. Als fünf Jahre nach dem Erscheinen des Buches Johannes Schlaf sie einmal würdigte, da schildert er, wie über der Lektüre die anfänglich schon traditionelle Erinnerungsstimmung: „Ach, das war einer von jenen Schreihälsen!" weicht, wie das Bild des lebenden Conradi vor ihm aufsteigt, und er sieht wieder vor sich den Menschen mit dem Zeitbedeutung der Lieder eines Sünders

„blassen, verbissenen Gesicht, die grauen scharfen Augen hinter dem Kneifer vor, die unstet und friedlos an Menschen und Dingen hinirren, die beiden tiefen Falten von der Stumpfnase zu den herben Mundwinkeln herab, den breitrandigen schwarzen Calabreser schief auf den roten Locken. So wandelt' er neben mir her mit unsicherem Poetenschritt durch das Berliner Winterschlackerwetter, durch das Gewimmel des Rosenthaler Viertels und deklamiert Verse vor sich hin, zischt Paradoxen und Sarkasmen in das Gewühl hinein, das durch das nasse Schneegestöber schwarz an uns vorüberlärmt. Der ganze wunderliche Mensch mit all seinen Verzwicktheiten, mit seinen Posen, mit seinem Pathos und seiner warmen innigen Gemütstiefe, mit seinen schneidenden Sarkasmen und seiner Leidenschaftlichkeit, mit seinen Brutalitäten, Blasphemien und Romantizismen, mit all seinem bittren, heißen Ringen und seinen Verzagtheiten, wird wieder vor mir lebendig. Und aus diesem Büchelchen durchschauert mich ein ehrlich und bitter durchkämpftes Menschenschicksal, da bin ich im Bann eines Menschen und eines Dichters."

Das gilt auch noch heute.

Ein Prosawerk war den Liedern eines Sünders vorausgegangen, die Novellensammlung „Brutalitäten", über die Conradi selbst bald absprach; zwei Brutalitäten

Hermann Conradi
Phrasen und Adam Mensch

Romane folgten ihnen nach: „Phrasen“ und „Adam Mensch“. Als Kunstwerke hinterlassen sie einen quälend unfertigen Eindruck, erscheinen sie als wüste Ausgeburten einer überhitzten, wahnwitzigen Phantasie und mystischen Unklarheit der philosophischen Begründung. Aber sie sind historisch interessant als erste deutsche Analogien zu den pathologischen Romanen des Russen Dostojewski, als erste Wirkungen der Nietzscheschen Gedankenwelt und als seltsame Vorboten späterer Bestrebungen von Schlaf, Dehmel und Przybyszewski, das heißt interessante, wenn auch vollkommen mißglückte Versuche, einen Menschen zu schildern, der auf dem Wege durch alle Verirrungen dieser gärenden Zeit, namentlich durch alle sexuellen Verirrungen, zu sich selbst kommen möchte,

Conradis Decadencetypus

einen Decadencemenschen, der die Decadence überwinden soll. Aus dem eigenen Erlebnis der Loslösung von allen Gesetzen und Vorurteilen, aus der eigenen Erfahrung eines hilflosen Schwimmers, der sich aufs hohe Meer hinausgewagt und das alte Land nicht mehr, das neue noch nicht sieht, und der nur immer sich von neuen Wellenbergen neuer Ideen und neuer Kräfte überspült fühlt — aus dem Bewußtsein eigener Kraft und eigener Schwäche, eigenen Wertes und eigenen Unwertes, aus seiner eigenen auf Kontraste gestimmten Seele heraus erhebt Conradi die Forderung: der moderne Künstler muß „die Gegensätze der Zeit in ihrer ganzen tragischen Wucht und Fülle, in ihren herbsten Äußerungsmitteln“ empfinden und „voll Inbrunst und Hingebung versuchen, die verschiedenen Stufen und Grade des Sichabfindens mit dem ungeheueren Wirrwarr der Zeit schöpferisch zum Ausdruck zu bringen“. So konstruiert er Menschen, die sich wie er zwar befreit haben von den Folgen einer Erziehung in Phrasen, trotz alledem aber im Wirrwarr der Zeit nicht ein noch aus wissen, sich für Erwählte der neuen Zeit halten und doch im Grunde nur ihre Opfer sind, im „Alltag mit seiner ganzen grausamen Kleinlichkeit“, im „Kleinen und Kleinlichen“, im „Gemeinen, Gemeinsamen und darum Alltäglichen“, das alle „überkrustet, einschichtet, verdorren und verstummen läßt“, untergehen. In den „Phrasen“ heißt dieser problematische Übergangsmensch Heinrich Spalding, die erste deutsche jener konstruierten Romanfiguren, die sich selbst sehr wichtig nehmen, auf ihr Wissen, ihre Erfahrung, ihre Psychologie, ihren Scharfblick stolz sind, deren ganzes geistiges Leben eine einzige fortgesetzte Selbstbeobachtung ist, die unaufhörlich reflektieren, jedes Gefühl zergliedern; ihre Erlebnis- und Erkenntnissphäre aber ist das Café, die Kneipe, das Freudenhaus mit ihren Erregungen durch Alkohol, Nikotin und Weiber. In „Adam Mensch“ aber heißt dieser problematische Charakter symbolisch Dr. Adam Mensch. Er ist, so heißt es im Roman,

„unberechenbar in seinen Stimmungen, in seinen Neigungen und Launen, zersplittert in seinen Kräften, unbeständig, flackernd in ‚erotischen Fragen‘, ‚in der Leidenschaft‘ satt und unbefriedigt zugleich; müde, todmüde — und begeisterungsfähig wie ein Jüngling, der soeben mannbar geworden ist, unklar und wechselnd in seinen Bestrebungen; radikal in seinen Anschauungen und wieder über alles borniert, einseitig, engherzig, intolerant, besonders hinsichtlich mancher gesellschaftlicher Formen und Gewohnheiten, auf sich selbst neugierig, über sich erstaunt und seiner selbst überflüssig.“

Im übrigen ist Adam Mensch Heinrich Spaldings echter Zwillingsbruder, genau so anmaßend, eitel, faul, launenhaft, nur noch greisenhafter, verwelkter, unnatürlicher in seiner sinnlichen Gier. Nur was in diesen Romanen negativ gegen Phrasenkultur und Konvention gesagt wird, hat Wert, aber positiv, ethisch

bedeuten sie keinen Schritt vorwärts. Vielleicht, daß Conradi positiv vorschwebte, was er in den „Liedern eines Sünders“ in die Verse faßte: Hermann Conradi

Was mir die Brust so wundermächtig schwellt,
was mich durchzuckt in ungestümem Fühlen:
Das ist: daß ich zu neuen Heilsahnen —
Daß ich gelandet bin zu einer neuen Welt!

Aber man merkt davon nichts. Die Romane bedeuten aber auch ästhetisch nicht viel. Für die Wesensart der Gestalten fehlt jede Begründung: wir erfahren z. B. nicht, warum die Helden so problematisch werden mußten. Die Geschehnisse sind psychologisch unmöglich, die Personen, die sich um die Hauptgestalten gruppieren, wahre Karikaturen. Auch die Sprache neigt zu Übertreibungen. Ein fünfzehnjähriges Bauernmädchen wird geschildert, das hat einen „in erzener Gliederzusammengeschmiegtheit kraftverrammelten Leib“. Von einem struppigen, borstigen Haare heißt es, daß es „mit seinen harten, glasigen, ausgedörrten Spitzen gleichsam der Luft in den Zähnen herumstochere“. Die Romane als Kunstwerke

Es hieß einst, Conradi habe durch Selbstmord geendet. Der Selbstmord war nicht sein wirkliches, aber er war sein mögliches Schicksal. Zwar waren die „Lieder eines Sünders“ noch inhaltlich als ein allmählicher Aufstieg komponiert oder besser geordnet. „Triumph des Übermenschen“, „Wiedergeburt“, „Vollbracht“, „Triumphgesang der Lebendigen“ waren die Überschriften der letzten Gesänge. Aber später fühlte sich Conradi doch mehr als „Sohn der Zeit“, nicht als „ihr Retter“. Als ihr verlorener Sohn, der am besten täte, er ginge davon. Ein späteres, „Der verlorene Sohn“ überschriebenes, erst nach seinem Tode veröffentlichtes Gedicht schließt denn auch mit Selbstmordgedanken. Es enthält den ganzen Menschen in seiner starken, überströmenden, pathetischen, verzerrten und doch wieder weichen Art, es enthält seine Kunst in ihren guten Eigenschaften und ihren schlimmen Verrenkungen: Conradis Schicksal

Mein Leben troff von Duft einmal —
vom Duft der Rosen und Narzissen . . .
Mein Denken war ein Morgenstrahl
entbrochen schwarzen Finsternissen —
ich lebte! O mein Mütterlein —
und riß, umsprüht von Freudenfunken,
die Sphären an mein Bruderherz,
von Weltenmelodieen trunken . . .

An ihrem Leib bin ich zerschellt,
und all mein Dasein ist verpestet — —
so irr' ich ruhlos durch die Welt,
ein Narr, verzweiflungsqualgemästet.
Nicht grünt mein müder Wanderstab
ein zweites Mal zur Sündensühne —
kein Gott nimmt meine Reue ab
und hebt von mir der Schuld Lawine.

Aus weißem Kelch den gelben Wein
goß ich ins rote Blut der Wunden — —
nur einmal wollt' ich stille sein,
nur einmal von der Schmach gesunden!
Die aber preßt mich fest und läßt
mich nicht aus ihren erznen Krallen —
von Blut und Kot und Schweiß genäßt,
schleif' ich durchs Leben, fluchverfallen . . .

Ja, Mutter, stirb! Und bist du tot,
dann wollen wir, ein seltsam Pärchen,
vom Abend- bis zum Morgenrot
eins plaudern von dem tollen Märchen,
dem mich das Schicksal auserwählt,
mich brav — recht brav drin auszuleben —
und hab' ich's dir dann auserzählt,
hast du auch schweigend mir vergeben . . .

Dann reck' ich hoch mein Haupt empor —
Und bei des Tages ersten Grüßen,
schmeiß ich den eklen Erdenstaub
von meinen wandermüden Füßen . . .
Es fliegt der Filz ins feuchte Gras,
ich rüste mich zum letzten Traume —
Zerbreche meinen Knotenstock
und häng' mich auf am nächsten Baume . . . —

Karl Henckell

Entwickeln durfte sich nur der dritte der ganz gleichaltrigen Herausgeber der „Modernen Dichter-Charaktere", Karl Henckell. Und zwar so entwickeln, daß er vielleicht erst heute, wo er sich den Fünfzigern nähert und es um ihn stiller geworden ist, seine reifsten und reinsten Gedichte schafft.

Sturm- und Drang-Dichtungen

Bis etwa 1890 geht seine Sturm- und Drangzeit: die Zeit der schnellfertigen lyrischen Sammlungen, des „Poetischen Skizzenbuches", des Bändchens „Unter Andern" der „Strophen", der „Amselrufe", der Sammlung „Diorama" und „Trutznachtigall", die zwischen 1884 und 1890 erschienen. Sie hinterlassen keine reine Stimmung: man hat die Empfindung: die Gedichte stammen von einem frischen, natürlichen Menschen, in dem warmes, echtes Gefühl lebt, aber dies Gefühl wird noch immer oft überschrien durch lärmende Ekstasen, noch oft verdeckt durch eine herausfordernde Kämpferstellung, noch oft erstickt in einem Wust von ideellen Phrasen und Gemeinplätzen. Immer parat sprudeln glatte Verse und Reime aus einem seiner selbst sicheren Herzen und fügen sich zu formenglatten Strophen, ringen sich nie mühsam reifend los von einer Seele, der auch der Zweifel an sich nicht fremd ist. Ein starkes Pathos findet starke Worte, schwelgt in einer rhetorischen Lyrik, die den Leser beständig mit Imperativen anfährt, in einer Programmlyrik, die Leitartikel in Verse bringt. Es ist viel von der Kunst und vom Künstler die Rede, viel von der Kunst der Gegenwart. „Hört mich, wachsende Genossen, Bruderbund in Sturm und Drang!" ruft er, und „Gründeutschland hoch, Gründeutschland Heil!" Und er redet auch viel von *seiner* Kunst und seinem „Saitenschlagen". Redselig spricht er sich selbst an: „Heil dir, Henckell, nun schüttle dein Haupt, nie laß, nie dich bezopfen!" Oft charakterisiert er sich und seine Weise, selten mit mildem Lächeln wie in dem schönen „Torenliede", meist seiner gewiß, wie im Bekenntnisliede der Sammlung „Trutznachtigall":

Zeichnung von Fidus zu Karl Henckell: Mein Lied. Verlag der „Lese" in München

Mein Lied das rollt wie Sonnengold,
dem Purpurstrom des Daseins hold.
Wenn violett erblüht die Nacht,
flieg ich zur weiten Sternenmacht.
Gedämpften Echos meld ich Streit
und Menschenleid.

Wo scharfes Elend Lust zerstört,
schmettr und schluchz ich qualempört!
Weh, wenn mein Auge Not erblickt!
Ich schlage, daß der Busch erschrickt.
Der Schönheit schwillt mein Klang zu Schutz,
zu Schutz und Trutz.

Wo einer wund von Kampf und Pein,
Trostnachtigall, da tröste fein!
Frisch wie der Tau gen Morgen quillt,
gib Kraft und Wohllaut stark und mild!
Wirf Wonnen in der Lauscher Schoß,
schlag schmelzend los!

Oder er besingt (ich lasse die zweite schlechteste Strophe aus) sein Lied in dem Gedichte: „Ein Lied":

Ich bin kein gotterkorener
kein himmlischer Prophet;
ich bin ein staubgeborener,
ein irdischer Poet.
All meines Geistes Glut
ist Menschenmark und -blut,

in meiner Mutter Schoß
keimt auf mein Dichterlos;
ich bin kein Sterngesendeter,
kein Engel aus der Höh',
ich bin ein Unvollendeter
in Wonnen und im Weh.

Karl Henckell

Nach einer Heliogravüre (Adolf Eckſteins Verlag in Charlottenburg)

Ich bin ein ſchwertgegürteter
Vorkämpfer in der Schlacht,
ich bin ein zartbemyrteter
Spielmann auf ſtiller Wacht.
Protzt die Verlegenheit,
bin ich zum Hieb bereit,
lieb ich ein ſüßes Kind,
wind ich ein Angebind;
kein Wahn von himmliſch blinkender
Unſterblichkeit mich narrt,
ich bin ein zukunftwinkender
Poet der Gegenwart.

Karl Henckell Und so spricht Henckell oft ähnlich gern von seinem „stolzen Liede", von seiner „Lieder Macht". „Drum hat mein Lied, mein eignes Lied, auch Rasse" rühmt er sich. Dabei aber verdankt dies Lied viel den politischen Lyrikern des jungen Deutschland, Freiligrath und Herwegh. Es klingen jedoch auch vereinzelt Töne aus der Romantik nach, selbst Lenaus schwermütige Melodie geht durch eine Strophe, und ein Hauch vom Geiste Heines und Grisebachs weht durch einige Verse. Schlimmer ist es, daß sich viel Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten finden: naturalistische, wenn in einem mit Reflexion durchsetzten Naturbummelliede etwa die Verse stehen (sie klingen wie Busch): „Die Jauche duftet lieblich in die Nase, frei werden rings die wundervollsten Gase . . ." oder dilettantische, wenn etwa ein Schüler mit den Worten klagt: „Was nützt's, den Docht emporzuschrauben, wenn das Petroleum ausgebrannt?"

Das Liebeslied Am wenigsten Eigenart hat anfänglich das Liebeslied. Es ist zunächst nur unerlebte Nachahmung, eine Wiederholung uralter Epitheta der Stammbuchlyrik, die mit den süßlichen Schmeichellauten der „Süßen", „Reinen", „Kleinen", „Trauten", „Lieben", „Holden" mehr sich als die Geliebte charakterisiert. Als dann das Erlebnis kommt, da gelingt Henckell auch ein quellend frisches, wenn auch leicht-spielerisches Liedchen:

Wie der Äther blaut, wie der Segen taut,
wie die Kätzchen baumeln, juchhei!
Wie der Schatz dem Schätzchen am Lätzchen kraut,
wie sie zittern! — Tandaradei!

Auch ein leiser Humor kann sprechen und komisches Behagen, wenn er in seiner Verliebtheit durch tiefen Schnee zur Liebsten stapft.

Das Bekenntnisgedicht Am zahlreichsten ist das Bekenntnisgedicht und das soziale Gedicht vertreten. Drei Fragen — es sind drei oft gestellte Fragen der Zeit — lassen Henckell nicht los, die Fragen: Ist jetzt überhaupt Zeit, zu singen? Bedarf das Leben, die Zeit der sozialen Not, überhaupt der Dichter? Und wenn — darfst gerade Du singen? Die beiden ersten Fragen bejaht Henckell, nur am Eingang wagt er die kontrastierenden Sätze: „Sänftigt dein Wort der Millionen Weh? Ach nein, sie schwitzen Blut, indes du dichtest!" Dann aber gibt er den Gedanken doch preis, selbst zum Hammer und zur Linnenbluse zu greifen und den schwachen Griffel aus der Hand zu legen. Schwerer aber wird es ihm, die dritte Frage auch zu bejahen. Er empfindet den Gegensatz zwischen seiner bürgerlichen Vergangenheit und seinem Beruf zum Dichter des Proletariats wie viele seiner Zeit als tragischen Konflikt. Wie viele seiner Zeit, hegt er den Wunsch, im Elend geboren zu sein, ein Sohn des Elends und darum ein Sänger des Elends. Dann brauchte er nicht zu klagen:

O Not, des Elends Lied zu singen,
dem, der nicht Sohn des Elends ist!
Im Flug erlahmen deine Schwingen,
weil du nicht dort geboren bist.

Soziale Dichtung Henckells soziale Dichtung ist meist entweder eine oft karikierende Darstellung der Lebensgewohnheiten und -anschauungen der herrschenden Klassen oder eine mitfühlende Darstellung proletarischer Lebensformen oder soziale Prophetie. So karikiert Henckell leitartikelartig, Kontraste häufend, die Streber,

die Schlemmer, die Wohlgesitteten, die Prüden, die Karrieremacher, etwa so reizlos in der Form, so grob tendenziös im Inhalt:

Kauft Pomade, schmückt euch weiter,
leckt euch auf der Ehrenleiter
in die Höh zu Gold und Ruhm,
zu dem wahren Menschentum.

Lobt die Herren, kauft euch Dirnen,
tretet mit erfrechten Stirnen
Lieb und Ehre in den Kot —
Aber werdet nur nicht rot.

Und im Gegensatz zu solchem Treiben läßt dann Henckell proletarische Existenzen in all der Not ihrer Arbeit, in all dem Jammer und der Schmach ihres Lebens auftreten und sprechen: den Maschinenarbeiter in dem Liede mit dem Kehrreim „Der Hammer singt, die Esse sprüht, das Eisen in der Flamme glüht" wie den Steinklopfer in dem von Richard Strauß vertonten Liede, um gleich die zwei bekanntesten sozialen Gedichte Henckells vorwegzunehmen. Doch auch der Bettler, die Dirne, das Blumenmädchen, das hungernde Kind, wozu ihn eine Preßnotiz begeistert hatte, werden besungen. Aber wie wenig gestaltet sich solch ein Los zu einer eigenen neuen Form! Wie ist auch hier nur der Stoff neu, nicht die Behandlung! Die Dirne spricht Papierdeutsch, der Dichter besingt das Blumenmädchen wie ein schwacher Nachahmer Heines: „Ich bete für dich, du Kleine, daß droben im Sternenscheine ein Engel der Liebe dein Haupt bewacht." Oder Henckell, der warmherzige Phantast, führt uns in eine elende Vorstadtwohnung, wo die erwachsene Tochter als Dirne ihr Geld verdient, der Vater das Kind, das zu wenig erbettelt, prügelt, um dann, als der Dichter seinen Psalm der Liebe anstimmt, vor seinem Weibe niederzuknien. Die krasse Elendsschilderung scheint nur dazu da zu sein, um die Macht des Dichterwortes größer erscheinen zu lassen. Oder Henckell stellt einen Arbeiter, der um Lohnerhöhung bittet, dem Direktor gegenüber. Oder er führt nach Gelsenkirchen zu einem Streik. Da werden alte Veteranen von 64, 66 und 70 durch das gegen die Streikenden geschickte Militär getötet. Da sprechen drei Grubenleute als Abgesandte vor dem Kaiser folgendes:

Wir verlangen,
was wir ererbt,
achtstündige Schicht,
mehr vorderhand nicht

Und der Kaiser antwortet unter anderem:

Jeden Untertan
hört natürlich
des Herrschers Ohr.

oder:

Jeder Sozialdemokrat
ist mein Feind.
Unnachsichtlich schieße ich scharf.

Dazwischen mal zur Beruhigung:

Ich nehme persönlich Anteil an euch.

Zeichnung von Fidus zu Karl Henckell: Mein Lied. Verlag der „Lese" in München

Da ist an Trivialität selbst die politische Leitartikelpoesie des Jungen Deutschland übertroffen. Es überrascht nicht mehr, wenn ein trockenes Lied die soziale Statistik feiert und ihre Ergebnisse in unerträgliche Verse bringt.

Revolutionspropheten

Selbstverständlich ist der Sänger sozialen Elends auch der Sänger und Prophet der baldigen sozialen Revolution. Fest steht für ihn: „Was morsch, muß fallen, sei's mit Graun" und „Reif ist die Frucht und muß geschnitten sein".

Todmüde röchelnd ringt die Welt nach Luft,
als schnappte sie in dumpfer Leichengruft.
O brich herein mit Donnersturmgetos,
laß deiner schwarzen Rosse Zügel los,
Sturmjäger, auf, wir alle harren dein,
nicht länger kann die Qual ertragen sein.
Siehst du die bangen Haufen murrend stehn?
Die Zeit ist hoch, was sein muß, muß geschehn.
Und flammen tausend Dächer auf im Rauch,
und bricht zusammen uralt heil'ger Brauch,
und gibts ein Jammern, daß die Luft zerbirst,
laß dich nicht mäßigen, Gewitterfürst!
Donner auf Donner, roter Strahl auf Strahl,
rein muß es werden von Gebirg zu Tal,
in Scheuern birgt ein glückliches Geschlecht,
was mühvoll wir gesät, Gott wird gerecht.
Was gelten wir? Die Zukunft gilt allein,
reif ist die Frucht und muß geschnitten sein.

Das Naturgedicht

Am reinsten wirkt Henckell schon damals in seinen kleinen Naturbildern. In derselben Sammlung „Diorama", in der solche Mißgeburten von sozialen Gedichten stehen, finden sich köstliche Naturstimmungen voll warmen Glanzes, sonnt sich ein seliges Auge in einer Welt voll Bildern und Bildchen: am Sonnenflimmern auf der See, an kletternden Käfern, an Nebel- und Schneenächten und an der Novembersonne, und eine jugendfrische Stimme jauchzt:

Solang meine Seele noch leuchtet und blüht,
das wonnige Leben, nicht werd' ich es müd!

Die Schönheit aller Jahreszeiten und Himmelsstriche geht ihm auf, südliche Sonne wie nordische Kühle. Nordische Kühle weht durch solch ein Gedicht wie „Wintermond":

Zwischen nackten Lindenzweigen
hängt des Monds Zitronenscheibe,
Schimmer träufend auf den Reigen
schlanker Tannen schwarz im Kreise.

Kühler Nachthauch säuselt Schauer;
unsichtbarer Springbrunn plätschert,
langer Wolke Wandelmauer
schneegebirgig hell sich gletschert.

Um die gelbe Scheibe lagert
sich ein Lichtflaum duftgesponnen . . .
Blätterkalt und abgemagert
träumt der Baum von grünen Sonnen.

Goethesche Töne klingen aus den „Liedern aus Lugano":

Aus frischen Morgenwassern
seh ich die Sonne trinken,
schneeweiße Villen winken,
fern steht ein Segel still.
Platanenschatten grüßen
die Flut zu meinen Füßen,
mir ist, wie wenn ich sinken

in ihre kühlen Tiefen will.
Flaumige Wölklein gleiten
durch schimmernd blaue Weiten
zu dunklem Ungewitterziel . . .
Meine Gedanken spielen
auf goldnen Sonnensaiten
ihr zukunftzitternd Harfenspiel.

Beginnende Selbstkritik

Diese Gedichte sind schon die Vorboten der allgemeinen Wandlung, die um 1890 — auch hierin ist Henckell ein Typus — beginnt. Die Kritik, die bisher schon gelegentlich sich gegen die Mitkämpfer gerichtet hatte, richtet sich auch, härter von Jahr zu Jahr, gegen die Vergangenheit des Dichters. Schon in den „Amselrufen" (1887) hatte eine vorübergehende Absage an das jüngste Deutschland gestanden:

Dem jüngsten Deutschland wünsch ich Gunst und Glück,
ich zieh auf Außenposten mich zurück.
Die Bande macht's nicht. Hast du Herz und Mark,
geh du nur vorwärts! Einsam wirst du stark.

Der Lyriker hatte sich in der Zeit der Prosawut bedroht gefühlt und spöttelnd parodiert: Karl Henckell

Modern, modern, modern, modern!
Die Prosaepik ist des Pudels Kern.
Milchsuppe Lyrik und Erotik gar,
Zola il Zola, was du sprichst, ist wahr:
Wahnsinn, Delirium, klägliche Verrücktheit,
und anders Nichts ist lyrische Verzücktheit,
der Romancier allein ist Dichter kraft
der Wissenschaft.

Nun aber wird er auch mißtrauisch gegen sich und seine frühere Bekenntniskunst. Einmal mußte ja gerade für diesen Dichter, der nach dem Zeugnis Heinrich Harts der Schweiger unter den Jüngsten war, und der doch in seinen Büchern sich oft zum Schreier machte, die Zeit kommen, wo er mit stiller gewordenem Herzen dichten würde. So sagt er sich schon in der nächsten Sammlung „Zwischenspiel" (1894) los von allem Parteigetriebe: Zwischenspiel
er schreibt das Gedicht „Mein Ça ira." Ich setze es zum Teil her, nicht nur, weil es für Henckell charakteristisch ist, sondern weil es die Entwicklungsstimmung einer ganzen Zeit spiegelt:

Volksführer? Nein! Die Toga paßt mir nicht.
Ich bin zu schüchtern, Politik zu treiben.
Ich bilde mich und bilde mein Gedicht,
was meinem Innern fern liegt, laß ich bleiben.
Aus Mitgefühl sang ich mein Lied der Not,
mein Menschheitslied aus Höhentrieb der Seele,
doch dem Parteigetriebe bin ich tot —
nun hängt mich auf — empfehle mich, empfehle!

Die heißen Geister der Gerechtigkeit
verlockten mich mit Knütteln dreinzuschlagen,
doch tut es fast mir um das Pathos leid,
wehmütig lernt' ich solchem Strauß entsagen.
Ich mag nicht mehr, aus innerster Natur,
und eins mit mir darf ich's getrost gestehen:
Ich werde fortan nur auf einer Spur,
auf eigner Spur des reinern Daseins gehen.

Kein Ehrgeiz jagt mich auf das Podium,
kein Agitator geht an mir verloren,
der Eifersucht des Siegers bin ich stumm
und für das Bravo hab' ich schlechte Ohren;
das heute dem und morgen jenem schallt,
ja augenblicklich treulos sich verwandelt,
das eben noch Empörungsfäuste ballt
und gleich darauf mit Schwätzern schon verhandelt.

Hinweg, ihr Stelzen der Vergänglichkeit,
der Überredung aufgeblasne Robe!
Man wird so klein, wenn man sich täglich weiht
dem Wahrheitskult der menschlichen Mikrobe.
Zu eitel dünkt mich dieses Priesterkleid,
weshalb ich mir den Rock des Weltmanns lobe
und dem Augurendienst der Menschheit fremd
ein Lächeln spare, das mein Herz beklemmt.

Karl Henckell Nicht daß er, ein ästhetischer Eunuch, die großen Menschheitsfragen, den Entwicklungsdrang des Ausgleichs zwischen Herr und Knecht, verleugnen wolle — aber:

Was du nur lebst, abseits dem grellen Licht
der augenbeizenden Gewöhnlichkeiten,
was ganz dein eigen, tränke dein Gedicht,
du leite dich, laß sich die andern leiten!

Nur frei sein, frei, auch von der „Freiheit" frei,
die vollen Mundes Herrscherlaunen pachtet,
und sich mit bettelarmem Marktgeschrei
den größten Kundenkreis zu sichern trachtet.

Zeit meiner Ausrufkunst, du bist vorbei,
nach Lauschereinsamkeit die Seele schmachtet . . .
Zurückgezogen in den Kreis der Kraft
genüg' ich zarter Dichterleidenschaft.

Spätere Entwicklung Und immer stärker wird dieser Ton, immer entschiedener. Vorbei ist die Zeit des Kampfgeschreies, da er als Tambour mitzog, Freiheitsbarde war, als naiver „flotter Renommist" den Mund recht voll nahm und sich selber lobte, da er den Preis der Welt sich verdienen wollte „mit Kraftgeflunker wie ein Janitschar". Zum einsamen Geiger will nun der laute Trommler werden, der Bannerträger braucht keine Banner mehr zu tragen, in sich gefestigt, bekennt er:

In meinen Welten ward mir wohl . . .
Laßt mich in meinen stillen Reichen!

Letzte Dichtungen Aber auch die „Lauschereinsamkeit" ist nur ein Übergang. Von sich aus findet der Gefestigte sich zurück zum Nächsten, zum geliebten Nächsten, der lieben Frau, in ihr sich erweiternd, durch sie zurückkehrend zur Menschheit. Das ist der Weg, wie er durch das Zwischenspiel (1894) und die „Wandlungen" (1898) — die aus dem „Pan" reproduzierte „Blindenklage" stammt aus dieser Zeit — über das „Neue Leben" (1900) zu den „Gipfeln und Gründen" (1907) und den Schwingungen (1907) führt. Spröde, hart und fast nüchtern ist im Anfang dieser Entwicklung ihre Sprache und Form (auch hierfür ist die „Blindenklage" bezeichnend), und ganz hat sich die Umformung des Gedanklichen zum lyrischen Bilde und Klange auch heute noch nicht vollzogen: der dichterische Ausdruck ist nicht so unmittelbar wie das gedankliche Bild des Ringens um eine feste Weltanschauung klar ist. Aber Henckell sucht nach einem Ausgleich: er ist ihm schon nahe, am nächsten in seinem letzten Buche, dessen Titel „Schwingungen" schon eine lyrische Verheißung ist.

Zeichnung von **Fidus**, Musikprobe von **Richard Strauß**, aus **Karl Henckell: Mein Lied** (jetzt Verlag der „Lese" in München)

BLINDENKLAGE

Wenn ich dich frage, dem das Leben blüht,
O sag mir, sage, wie das Mohnfeld glüht!
Das rote Mohnfeld, wie es jauchzt und lacht . . .
Tot ist mein Pfad und ewig meine Nacht.
Wohl manch ein Unglück schlägt den Menschen schwer,
Wer soviel trägt, kennt keinen Jammer mehr.
Die sonnenhellen Fluren wankt er blind
Und tappt nach Spuren, die verschüttet sind.
Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht
In roten Mohn und strahlengold'nes Licht.
Aus alten Zeiten lockt ein Schimmer nach,
Im toten Auge blieb die Sehnsucht wach,
Und wissend von der Herrlichkeit des Lichts,
So ganz enterbt, geh' ich durch Nacht und Nichts.
Ich weiss von Gott und seinen dunklen Wegen,
Tot ist mein Fluch, und tot ist auch mein Segen.

KARL HENCKELL

Seite aus **Pan II** (1896) Heft 4. Umrahmung von **Otto Eckmann**

Heinrich Hart

Heinrich Hart

Scharf, klug, treffend, immer voll Begeisterung, so voll, daß er sich kritisch auch mal derb „verhauen" konnte, vor Erregung sprudelnd, voll Witz und lockerer Laune, Ironie und Schelmerei, nie langweilig, immer beweglich sachlich ernst, gegen Menschen voller Güte, immer hilfsbereit: — das ist das Bild, das Mitlebende von Heinrich Hart, dem Kritiker, dem literarischen Anreger, dem Menschen überliefert haben. Es wird bestätigt durch die letzte Hälfte seiner ein Jahr nach seinem Tode (1906) erschienenen Werke. Da stehen seine (hier oft zitierten) unschätzbaren „Literarischen Erinnerungen" aus den Jahren 1880 bis 1890, die die Kämpfe und Kämpfer der Frühzeit mit breiter, vielsagender, anekdotischer Behaglichkeit charakterisieren, die Wandlungen der späteren Jahre kurz skizzieren. Da stehen als Zeugnisse seiner lebhaften, kurz, schlagend zusammenfassenden Art, seiner großen Einkleidungskunst, seiner eindringlichen, Aufmerksamkeit und Andacht erzwingenden Beredsamkeit literarische, ethische, ästhetische Aufsätze, Charakteristiken, Kritiken, als Zeugen seiner Schilderungskunst Reisebilder, als Zeugnisse guten Humors ironische Betrachtungen und Abfertigungen — was nur witzig, komisch zu nehmen war, nahm er auch nur so. Das ist Heinrich Hart der Kritiker, Kämpfer, Anreger. Wie war der Dichter?

Der literarische Anreger

Photographie im 18. Lebensjahre

Im Besitz der Familie

Für einen Dramatiker hat sich Heinrich Hart trotz seines Trauerspiels „Sedan" wohl nie gehalten. Auch der Prosadichter tritt hinter dem Lyriker, und der Lyriker wieder hinter dem Epiker, dem Dichter des „Liedes der Menschheit" zurück. Kaum siebzehnjährig, ließ er 1872 seine erste lyrische Sammlung „Weltpfingsten, Gedichte eines Idealisten" erscheinen. Sie waren, wie alle Lyrik von ihm, aus diesem und dem nächsten Jahrzehnt formgewandt, von eigenem Rhythmus und Klang berauscht, mit allen Mitteln der Lautmalerei und rhythmischen Kunst ausgestattet. Ein Redner sprach, aus starkem Pathos entsprang ihre Wirkung, man hörte im energischen Tempo den festen Schritt eines jungen Kämpfers.

Weltpfingsten

Wirf die Tore auf, Jahrhundert,
komm herab, begrüßt, bewundert,
sonnenleuchtend, morgenklar.
Keine Krone trägst du golden,
doch ein Kranz von duftigholden
Frühlingsrosen schmückt dein Haar.

Schlagt die Zymbeln, spielt die Geigen,
süße Mädchen schlingt den Reigen,
kränzt mit Grün den Maienbaum.
Auf, ihr Männer, Opfergluten
laßt von allen Bergen fluten,
auf, vorbei ist Nacht und Traum.

so rief er dem zwanzigsten Jahrhundert zu. Etwas von unverwüstlicher Jugend und Frische glänzte aus seinen Versen. Doch lag ihm stilles sich Versenken auch nicht fern. Nur sah man mehr Geschmack und Kunstverstand am Werke, weniger eigene drängende Fülle sich neu offenbaren. Reflexion

und Dialektik herrschten vor. Die stillen Klänge waren seltener und suchten sich gern eine alte Form:

Wie weit seid ihr entschwunden,
ihr sorgenschweren Stunden,
wie fern, wie fern liegt Kampf und Streit;
die Welt ist so voll Frieden,
als läg' sie abgeschieden —
Ein See in grüner Einsamkeit.

Das ist die Strophenform und der Ton des Abendliedes von Mathias Claudius.

Das Lied der Menschheit

Später drängte die Arbeit an der Riesendichtung „Das Lied der Menschheit" den Lyriker zurück. Und der große Torso dieses „Epos in 24 Erzählungen" bleibt Heinrich Harts Hauptwerk. Es war, wie er erzählte, ein alter Plan und Traum, „eine Dichtung zu schaffen, welche die gesamte Entwicklung der Menschen und der Menschheit bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und damit zugleich die gesamte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums umspannen sollte". Und er schwärmte von ihr als der einzigen zeitgemäßen epischen Aufgabe: heute, so schwärmte er, ist nicht mehr Achill, nicht Siegfried, nicht Rom, nicht Armin mehr des Singens wert. Der Held des modernen Epos ist die Menschheit, die erst das neunzehnte Jahrhundert ganz als Einheit, als ein Gewächs dieser Erde erfaßt hat, und deren Heimischwerden auf dieser Erde das Lied des modernen Epikers schildern soll. Denn:

Bleistiftzeichnung von unbekannter Hand vom 17. 9. 1904

Im Besitz der Familie

Ein weiteres Bildnis von Heinrich Hart siehe Seite 599

„Das Ringen der Völker und die Arbeit des einzelnen, das Größte und das Kleinste, alles was gedacht und gewirkt, alle Siege und alle Leiden im Leben der Menschheit wie des Menschen: als Eins gefaßt, als Bausteine zum Tempelbau des Gottgeistes — das ist das Lied der Menschheit."

Hart wußte, daß sein Plan mancher Mißdeutung ausgesetzt sein würde. Darum hat er immer und immer wieder betont: ich bin nicht angeregt durch Schacks „Nächte des Orients", nicht durch Victor Hugos „La Légende des siècles". Mein Lied hat mit Kulturgeschichte zunächst gar nichts zu tun, seine Probleme sind künstlerisch, nicht kulturhistorisch. Kulturhistorisch ist nur das in jeder Erzählung wechselnde Gewand. Das Epos selbst versucht in einer Reihe menschlicher Dramen und Idyllen „die wesentlichen und wurzelhaften Formen des Menschlichen, jene Leidenschaften und Sehnsuchten, jene Glaubens- und Willenskräfte, jene Ahnungen und Ideen, welche vorwiegend die innere und äußere Entwicklung des Menschen und der Menschheit be-

stimmen, — dichterisch zu gestalten". Immer reicher und herrlicher sollte sich das Bild des Menschen im Liede entwickeln

„vom Herdentier zum Individuum, aus der Dumpfheit des Instinktlebens zur selbstbewußten Göttlichkeit, aus dem Zustand brutaler Selbstelei, die immer wieder Herrschaft und Knechtschaft erzeugt, zur sozialen Harmonie, die dem einzelnen, was des einzelnen, der Gemeinschaft, was der Gemeinschaft ist, gibt."

Sechs Erzählungen sollten der vorchristlichen Zeit, sechs der mittelalterlichen Menschheit gewidmet sein, von den übrigen sollten allein fünf das neunzehnte Jahrhundert umspannen, eine vorletzte sollte von einer neuen Blüte des Menschentums um das Jahr 3000 singen und in einer letzten, in dem „Gesicht von den sieben Flammen", wollte der Dichter sich „in die letzten Welt- und Lebensrätsel, in der Dinge Urgrund versenken".

Tul und Nahila

Nur die ersten drei Erzählungen „Tul und Nahila" (1888), „Nimrod" (1888), „Mose" (1896) sind vollendet. In der ersten Erzählung entfalten sich in den Seelen zweier Urmenschen die ersten geistigen und gemütlichen Regungen. Der Wilde, der noch seines Feindes Blut trinkt, lernt im Weibe, das seinem Stamme bisher gemein war wie das Wild, den Menschen achten; sinnliche Lust wird zu ehelicher Liebe, neben den Selbsterhaltungstrieb tritt in erster einfacher Form die Sorge um den andern, den Mann, die Frau, das Kind; die Sorge, die aufopfernde Pflege nicht scheut und das Leben für den andern drangibt. Das Feuer wird gefunden, das erste Schamgefühl läßt die Kleidung entdecken, eine Familie entsteht. In die Ebenen am Euphrat führt

Nimrod

„Nimrod". Ein Nomadenvolk wird seßhaft, eine erste Stadt wird gegründet, ein erstes Königtum entsteht. Das ist das kulturhistorische Gewand. Das künstlerische Problem aber ist die Entwicklung eines Charakters, der „in der Naivetät seines Vegetierens beirrt, aus der Bahn des Hergebrachten hinausgedrängt, der Maßlosigkeit verfällt", ist die Schilderung von Menschen, „deren Wesen vom Geistigen noch kaum berührt ist, deren Leben nichts ist als Kraft,

Mose

physische und seelische Kraft". Im „Mose" bringt dann ein erstes religiöses Genie einem immer noch rohen Kriegervolke eine Ahnung höheren religiösen und sittlichen Lebens.

Der Ton des Liedes der Menschheit

Glut ist die Seele dieser Gesänge, Farbenglut die Darstellung der Szene, Bilderglut die Sprache der Reden, Glut der Morgenröte erster Kultur die Zeichnung der Menschen. Mit den Farben von Häckels Reisebriefen ist die Szenerie von „Tul und Nahila" gemalt. In allen Tönen brennen im „Nimrod" die Bilder am Strome. In „Mose" ist die Glut der Landschaft mehr in die Seelen gebannt. Welche Glut da in der schwierigen Darstellung der Gebote! Das Rednerische in Heinrich Hart, sein Pathos, seine Kunst der Sprachmalerei, seine stimmungskräftige Rhythmik ist in diesen Gesängen auf der Höhe der Meisterschaft. Nie ist er langweilig, nie unanschaulich, eher überhitzt. In Symbolen und Bildern reden seine Menschen, vor allem eindringlich, lockend, die Führer. Ein kurzes Beispiel nur für den Ton. Das Leben der Seßhaften rühmt der Nomade:

Ihr Männer, warum tun wir nicht wie sie?
Nicht störrisch sind die Körner wie das Vieh.
Eh' dreimal sich der Mond dreht, wird zum Manne
das Kindlein Korn, straff steht es in der Granne;
eh' einmal reif wird in der Hürde Zäunen
das Fleisch, häuft dreimal Korn sich in den Scheunen,

und es zu hüten, braucht den Stock ihr nicht,
auf Beinen, um zu fliehen, läuft es nicht,
der Wolf umschleicht es nicht, nie wird's zum Fraß
der Schlange Pest, nie wird es faulig Aas.
Ihr Männer horcht! Mein Wort ist frischer Barn:
Laßt wie die Fremden pflegen uns das Korn.

Fragmente

Nur wenig ist von den anderen Gesängen fertig geworden. Am weitesten war die Schilderung der Renaissance, die Dichtung „Menschheitsfrühling" bei H. Harts Tode gediehen. Nur ganz kleine Proben lassen auf den Charakter anderer Gesänge schließen. So hatte eine Probe aus dem vierten Gesange „Die Seefahrer" Bierbaums „Musenalmanach" auf 1893 gebracht. Ich drucke sie hier ab, um ein Beispiel von Harts virtuoser Sprach- und Verstechnik zu geben.

Meeresleuchten

Meeresleuchten.

Und nun schliefen und träumten die Wasser, und weich
gingen die Wellen, unhörbar weich.
Eine Braut in der Vornacht — ruhte das Meer;
im Traume lächelnd, wenn über die Wellen her
ein Mondstrahl glitt, und leis atmend regte
die schimmernde Brust sich, die windbewegte.
Und der Wind hob sich kecker; neckisch spielend
durchschnitt er die Flut, sich wiegend und sielend;
in die Luft blies er prustend den spritzenden
Gischt, und brodelte Schaum auf, weißblitzenden.
Empor aus der Tiefe klang Flüstern und Plauschen,
dann weithin ein Knistern, ein wallendes Rauschen —
Unsichtbare Hände deckten das weit-
hin fliehende, flimmernde Hochzeitskleid,
über die Braut ausbreitend das weiche,
opalhaft glimmernde, Lichtfransenreiche.
Die Säume strahlten, gewebt aus Blitzen,
funkelnd zitterten blaßgrüne Spitzen;
und Zweiggewinde, korallengraue,
goldglimmernde Blüten, sammetblaue,
durchrankten das Kleid, das purpurgestreifte,
mit silbrigem Schmelz schneeglitzernd bereifte.
Nun regte der Leib sich, und das Gewand
blähte der Wind; da flatterte Band
an Band glasglitzernd empor
und aus Falten und Spitzen sprühte hervor
Gefunkel von tausend weingoldnen Topasen;
in der Luft zerplatzten silberne Blasen,
und es flirrten und schwirrten und strömten zusammen
feurige Regen, tauschillernde Flammen . . .

Man mag ja recht haben: schwerlich wäre das ganze Werk ein Werk reiner Kunst geworden, schwerlich hätte es Heinrich Hart überhaupt beenden können. Und wer weiß, ob er den Stil für die Gegenwartsdarstellung hätte finden können. Und doch ist es schade, daß er so frühzeitig abbrach, abbrechen mußte, wer kann das so genau wissen? Und aller künstlerisch so nötigen Einsicht in die Möglichkeit der Durchführung eines Werkes zum Trotz: es ist doch von Zeit zu Zeit mal schön, jemanden Unmögliches begehren zu sehen.

Viertes Kapitel

Die ersten sozialen Romane

Max Kretzer

Max Kretzer

Die „Modernen Dichtercharaktere" hatten versucht, das neue Zeitempfinden lyrisch wiederzuspiegeln. Es war nur zu natürlich, daß die Kritik dieses Versuches ähnliche Bestrebungen auf dem Gebiete des Romans oder des Dramas zum Vergleich heranzog. Da konnte man denn öfter die Ansicht vertreten hören — ihr lautester Verkünder war Karl Bleibtreu —: worum hier die Lyrik erst mühsam ringe, das sei im Romane bereits erreicht. In den Romanen Max Kretzers, dieses deutschen Zola, sei die neue Zeit, die Zeit der neuen sozialen Gärungen, Kämpfe, Bindungen bereits gestaltet. Max Kretzer ist der „Vollmensch seiner Epoche", der „Riese, der sich turmhoch über all das Modegewäsch der Künstler, Talmidichter und Reklameberühmtheiten erhebt", so rühmte Bleibtreus Revolutionsbroschüre. Und was diesen Dichter noch schneller berühmt und interessant machte, das war die Erzählung von seinem Werdegang: er selbst, so erzählte man, sei ein Kind des Standes, von dem seine Dichtung so Schauriges und so Rührendes zu berichten wisse.

Entwicklung

Die Legende ist nur zum Teil wahr. Kretzer ist als Sohn eines Hotelleiters 1854 in Posen geboren. Aber die Eltern verlieren ihr Vermögen, die Familie zieht nach Berlin, und der ehemalige Posener Realschüler muß dreizehnjährig mit seinem Vater in einer Fabrik um den Wochenlohn von einem Taler arbeiten. Seine Phantasie, die die Indianergeschichtenphantasie so vieler gleichaltriger Jungen gewesen war, erhält die Richtung auf selbstgeschaute, selbsterlebte Not. Die Lektüre der „Rougon-Macquart" findet einen wohlvorbereiteten Boden, kann aber schon erlebte Gedanken nur verstärken. Doch auch Freytags „Soll und Haben" fesselt, begeistert. Und doch ist weder Zolas noch Freytags Einfluß so stark, so dauernd, so richtunggebend wie der des erfolgreichsten englischen Dichters des Jahrhunderts, des wehmütig lächelnden Dichteranwaltes der Armen, Elenden, Verkrüppelten: Charles Dickens.

Vorbilder

Die beiden Genossen

1879 erscheint Kretzers erster Roman: „Die beiden Genossen". Stofflich interessant als erster Versuch, die neue soziale Bewegung zum Inhalt eines Romanes zu machen. Künstlerisch aber ist dieser Roman wie auch der folgende, „Sonderbare Schwärmer", fast Kolportage. Unmöglich sind die Voraussetzungen, die Handlung, die Charaktere, unerträglich ist die Sprache: verstiegen oder dürr, voller Schnitzer. Zwei Sozialisten werden geschildert, nach dem bekannten Muster der Kolportageromane ein Engel der eine, ein Teufel der andere. Der eine ein unglaublich gutmütiger, vertrauensseliger Schwärmer für die Idee der Gleichheit, ein Opferlamm, das den Diebstahl der berühmten Genossen einfach auf sich nimmt und sich einsperren läßt, nur damit dieser unersetzbare Genosse der Partei erhalten bleibe — dieser andere nun ein Dieb, ein Lump, ein Heuchler und fauler Schmarotzer, eine Judasnatur, der die Lehre vom Kommunismus und der freien Liebe nur ein schöner Vorwand ist, um der gutherzigen Seele Hab und Gut und Weib zu nehmen. Bis dann endlich der eben aus dem Gefängnis Heimkehrende die Wahrheit erfährt, den Genossen mit seiner Frau überrascht und beide erwürgt.

Sonderbare Schwärmer

Max Kretzer

Nach der Zeichnung von **Franz Skarbina** (Quickborn I, 2; 1898)

Die Betrogenen
Die Verkommenen

Dann folgen die Romane mit den schreienden Titeln „Die Betrogenen", „Die Verkommenen". Man sah sich draufgestoßen auf Menschen, Verhältnisse, deren schreiendem Elendsanblick und deren schreiender Elendssprache man sich im Leben mit halbem Mitleid und halbem Ekel gern entzog. Die düstersten Vorstadtviertel taten sich auf: man sah in himmelhohe Mietskasernen, in Wohnungen, die mehr Spelunken waren, in Arbeiterdestillen, in Pfandgeschäfte, in Fabrikhöfe; man sah in wenig harmlose Freuden, mehr in Arbeiterelend, Not und Gemeinheit, in geistige und seelische Dürftigkeit und Verrohung, in kraftvolle oder hilflose Sehnsucht nach Erlösung aus der Enge. Man sah zum ersten Male von einem deutschen Schriftsteller nach Zolas Lehre aus der wirtschaftlichen Lage der Besitzlosigkeit heraus Menschenschicksale gestaltet, aber mit durchsichtigerem Erbarmen für seine Geschöpfe. „Man sah," diese Worte hat Kretzer selbst 1882 geprägt, „daß die Armen ebenso lachen und weinen konnten wie die Reichen und Begüterten, daß auch sie ihre menschlichen Bedürfnisse hatten, daß sie Freude und Schmach empfinden konnten." Noch geht es ohne schwer glaubliche Voraussetzungen nicht ab, aber Kretzer hat schildern gelernt, ein wenig zwar mit der Breite und Weitschweifigkeit des Volksschriftstellers, der seine Leser anredet und teilnehmend fragt. Aber wie gut sind seine Schilderungen der Volksszenen auf der Hasenhaide, wie gut seine Schilderung Berlins vom Kreuzberg aus in den „Verlorenen". Auch die Zahl der Personen ist beschränkter, sie sind glücklicher erfunden, feiner kontrastiert, nicht mehr bloß Licht oder bloß Schatten. Nur die Reden sind nach wie vor pathetisch papieren.

Drei Weiber

In den nächsten Jahren gerät dann Kretzer immer mehr unter Zolas Einfluß, am stärksten in den „Drei Weibern" aus dem Jahre 1886. Aber schnell befreit er sich wieder und schreibt zwei Jahre später seinen besten Roman, den „Meister Timpe". Soweit Kretzer sein Ideal einer sozialen Dichtung erreichen konnte — es war das Ideal der sozialen Dichtung als „künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit" —, hat er es hier erreicht.

Meister Timpe

Eine sich alltäglich mit heimlicher Tragik abspielende Geschichte bildet den Inhalt: ein biederer Handwerker unterliegt im Verzweiflungskampfe mit dem neuen Fabrikbetriebe. Als der Roman beginnt, da beschäftigt der Drechslermeister Johannes Timpe acht Gesellen und lebt in behaglichem Handwerkerwohlstand; als der Roman endet, da ist die Werkstatt verödet, das Haus unter dem Hammer, und der Meister hat kaum Rock und Hemd zu eigen. Einst stand das Häuschen der Timpes draußen am Rande der Stadt, mit weiter Aussicht über Felder und über das Bett der Spree. Jetzt liegt es, unscheinbar, verbaut, eingeengt zwischen protzigen Neubauten, und nur Hof und Gärtchen hinter dem Hause, die an die Spree grenzen, umschließen ein Idyll in dem Häusermeere der Großstadt. Nun aber soll die Stadtbahn über das Häuschen weggehen. Der Meister könnte es an seinen Nachbarn und künftigen Konkurrenten gut verkaufen: er mag nicht und richtet sich lieber auf Kampf mit der neu entstehenden Knopf- und Stockfabrik ein. Ein ungleicher Kampf der Hand gegen die Maschine, der beschränkten Mittel gegen das große Kapital. Ein ungleicher Kampf auch dadurch, daß des Meisters einziger Sohn, ein verwöhntes Bürschchen mit vornehmen Passionen, das sich seiner Eltern schämt, zum Parvenü übergeht. Er stiehlt dem Vater — eine künstlerisch schädliche, für die Fortführung der Handlung nicht nötige Verschärfung —

die besten Modelle: die Tochter des Konkurrenten ist der Preis. Einem Ge- Max Kretzer
sellen nach dem andern muß der Meister kündigen. Die gute teure Ware nimmt niemand mehr: Massenware, billig und schlecht, wie sie der Nachbar in seiner Fabrik herstellt, so will sie die Zeit. Vergebens macht der Meister auch einen Versuch mit solcher Ware, er gewinnt keine neuen, er verliert nur alte Kunden. Wie er so wirtschaftlich sinkt, bricht er auch körperlich und geistig zusammen. Er hat Halluzinationen, er kann nicht schlafen, seine Augen tränen, er vernachlässigt sein Äußeres, er wird mißtrauisch gegenüber aller Welt. Er entwickelt sich zum Sonderling, der hinter verschlossenen Türen und Fenstern wie ein Dachs in seinem Baue lebt. Aber noch murrt er nicht gegen die bestehende Ordnung im Staate, noch nennt er sich mit fast eigensinnigem Stolze königstreu, als sein Altgeselle den, wie er meint, mürbe gewordenen Meister zum „neuen Heiland", zur Sozialdemokratie zu bekehren sucht. Da wird dem Meister die Hypothek gekündigt. Vergebens läuft er treppauf, treppab, und nun geht in ihm doch, so grimmig er sich auch wehrt, der Haß gegen die bestehende Ordnung auf. Wie ein Vagabund, der Brot und Nachtlager erbettelt, kommt er sich vor. Und als in der Fabrik nebenan die Arbeiter streiken, da gibt er ihnen recht, zum ersten Male wählt er in einer Ersatzwahl sozialdemokratisch, und in einer Versammlung der Streikenden schwillt Groll und Gram in ihm über. Man drängt ihn, zu reden. In einem Mitleid herausfordernden, erbarmungswürdigen Zustande, schrecklich gealtert, erzählt er seine Geschichte. Anfangs ringt er nach Worten, er scheint nur zu sprechen, um endlich einmal seinem armen wehen Herzen Luft zu machen, dann aber wächst seine Erregung, Zorn und Bitterkeit überwältigt ihn, und er predigt schreiend mit den Worten, mit denen sein blinder Vater oft die neue Zeit verwünschte, den offenen Aufruhr: „Die Schornsteine müssen gestürzt werden, denn sie verpesten die Luft ... Schleift die Fabriken ... zerbrecht die Maschinen!!" Ohnmächtig sinkt er um, drei Tage liegt er im Fieber, wie er wieder zu sich kommt, versteht er nicht, wie er sich hat können hinreißen lassen. Nein, er ist doch königstreu, wenn ihm auch jetzt eine Anklage wegen Aufreizung zum Klassenhaß droht. Er nimmt Abschied von der Welt, er geht noch einmal auf den Friedhof, noch einmal in die Kirche, dann verbarrikadiert er sich am Vorabend des Subhastationstages bis in den Keller. Am Morgen brennt das Haus, aus dem Keller hört man eine singende Stimme, den Grabgesang eines lebendig Verschütteten. Wie man den Toten herausträgt, da erschallen Hurrarufe, der erste Zug der Stadtbahn fährt mit bekränzter Lokomotive vorüber: ein Symbol der untergehenden alten, der aufgehenden neuen Zeit.

Was an Erzählungs- und Schilderungskunst, an halblautem Stile in Kretzer schlummerte, tritt im Timpe zutage. Von nicht zu zahlreichen papiernen Entgleisungen in den Gesprächen abgesehen, ist die Sprache einfach, schlicht, kleinbürgerlich warm. Eine wehmütige Liebe zu allem Kleinbürgerlich-Behaglichen, Gesunden klagt aus dem Buche, umklingt dies Bild einer versinkenden Welt. Der „Meister Timpe" ist das reinste Opfer, das Kretzer Dickens gebracht hat. Denn an Dickens denkt man, nicht an Zola, mag auch Zolas „Au bonheur des dames" Kretzer stofflich angeregt haben.

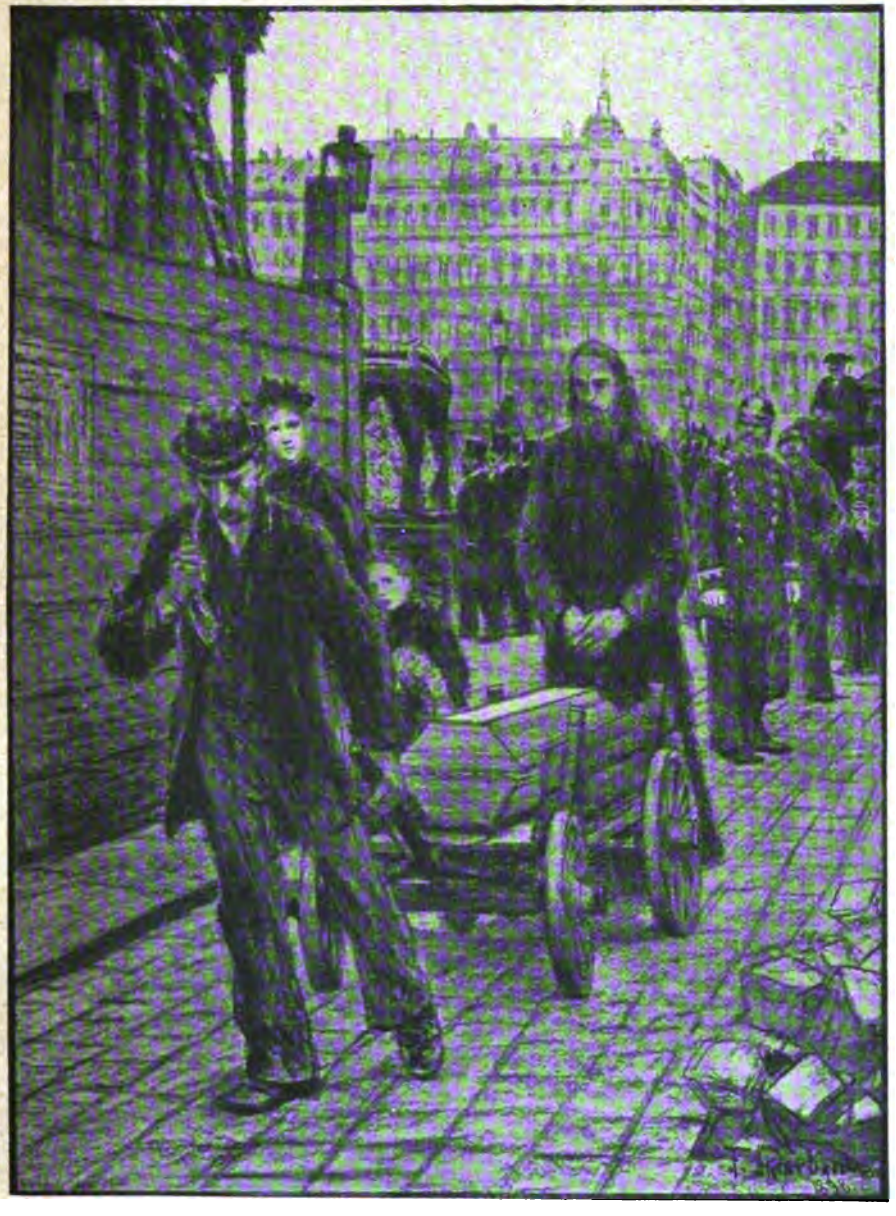
Mit dem Meister Timpe können sich die nächsten Romane nicht messen. Bergpredigt
In der „Bergpredigt" versucht Kretzer den Roman des liberalen Geistlichen zu schreiben, der ebenso von der Orthodoxie aus dem Kirchendienste heraus-

gedrängt wird, wie ihn selbst die innere Wahrheit suchende Stimme aus dieser ihm „fremd gewordenen Welt“ hinausdrängt. Wohl reißt das hohe ethische Pathos des Anklägers hin, aber die Intrige der scheinheiligen Priester ist zu plump, das Bild des kirchlich-orthodoxen Berlin, seiner Pastoren und deren Diener, ihrer Opfer und der Kreise, die von ihnen leben, zu oberflächlich gegen den liberalen Geistlichen kontrastiert. Grob ist die Charakteristik der viel zu vielen Personen, nachlässiger wieder die Sprachbehandlung.

In den folgenden Romanen häufen sich dann noch die Unwahrscheinlichkeiten. Kretzer versucht Kulturbilder aus der großen Welt des Reichtums zu geben. Sein erfolgreichster Roman „Der Millionenbauer“ (1891) gehört in diese Zeit. Aber Kretzer ist kein Darsteller des Salons, nicht mal sein Satiriker. Wieder sinkt er fast zur Kolportage herab. Erst als er wieder von der sozialen Not und der Sehnsucht des vierten Standes erzählt, gelingt ihm ein Roman wie „Das Gesicht Christi“ (1897).

Gesicht Christi

Man hat diesen „Roman aus dem Ende des Jahrhunderts“, in dem Christus durch die Straßen Berlins geht, viel gerühmt und viel gescholten. Man hat ihn als Kretzers bedeutendsten Roman, als einen der größten modernen deutschen Romane überhaupt gefeiert. „Die Töne des Parsifal umklingen diese Christusbeschreibung“ hat Max Koch von ihm gerühmt. „Niemals hat“, um die entgegengesetzte Stimme eines klugen Kritikers der „Neuen Deutschen Rundschau“ anzuführen, „ein schamloserer Industrialismus ärgere Blasphemien begangen. Niemals habe ich ein gemeineres Machwerk gelesen. Niemals ist die Gestalt Christi durch einen tieferen Schmutz geschleift worden als durch den der Seele dieses Buches.“ Kretzer hat weder solches Lob noch solchen Vorwurf verdient. Seine Absicht war rein. Was er, vielleicht angeregt durch einen Maler wie Uhde, schreiben wollte, war ein Buch der Seelennot, in dem Christus auftreten sollte als das Gewissen der heutigen Gesellschaft. So erscheint die hohe Dulder- und Leidensgestalt bald deutlicher, greifbarer, bald zerfließender, erst den hungernden, noch gläubigen Kindern der Arbeitslosen, dann dem anfangs glaubenslosen Arbeiter selbst, der eben noch gegen die Kirche murrte, Christus geht hinter dem ärmlichen Sarge des Arbeiterkindes her, er schreckt den freisinnigen Armenvorsteher, den gelehrten hochmütigen Konsistorialrat, den brutalen Fabrikanten, der eine Arbeiterin vergewaltigen will: im Wahne, den Körper der Arbeiterin vor sich zu sehen, greift der Wüstling an Christi toten kalten Leichnam. Geschickt wird von Anfang an der Sinn für das Übernatürliche auch durch die Darstellung, man kann nicht eigentlich sagen geweckt, mehr gegeben. Im Tone des Selbstverständlichen wird vom Wunder erzählt. „Die Kinder erkannten ihn zuerst“ so beginnt der Roman. Dämmerlicht, Nebelstimmung umspielt die Erscheinung. Die Hungernden, Kranken, Asthmatischen, Schwindsüchtigen sehen sie. Nur den Begräbniszug — Christus schreitet hinter dem Sarge des Arbeiterkindes und eine vor seliger Wonne taumelnde Menge von Lahmen, Krüppeln, Armen folgt ihm nach — umstrahlt das helle Licht des Nachmittags. Dieser Zug ist der Höhepunkt des Romans, Skarbina hat ihn gezeichnet. Schade, daß der über fünfzig Seiten ausgedehnte Vergewaltigungsversuch noch folgen muß. Wunderton und brutale Wirklichkeitsschilderung stimmen hier nicht mehr zusammen. Am Vorwurfe des Machwerkes ist vor allem diese Szene schuld.



Zeichnung zu Max Kretzers Roman **„Das Gesicht Christi"**
von **Franz Skarbina** (Quickborn I, 2; 1898)

Max Kretzer

Es ist nicht nötig, Kretzers weitere zahlreiche Werke zu charakterisieren. Schon Gesagtes wäre nur noch einmal zu wiederholen. Seine Bedeutung für die deutsche Literatur beruht auf den Werken der achtziger Jahre, auf der Liebe zu den Volksklassen, die bald nur literarische Modeobjekte werden sollten, beruht darauf, daß er das Gebiet des Romans stofflich erweiterte. Denn er ist Stofffinder, nicht Gestalter dieses Stoffes in seiner nötigen neuen technischen Form.

Kretzers Bedeutung

Fünftes Kapitel

Der Verein „Durch"

Der Verein „Durch"

Von den vielen Vereinen, zu denen sich, wie geschildert, in den achtziger Jahren Gruppen und Grüppchen der Jungen und Jüngsten in Berlin zusammenschlossen, ist am bekanntesten geworden der Verein mit dem Losungsworte „Durch!" Ein Arzt in mittleren Jahren, Dr. Conrad Küster, und zwei junge Literaten, Leo Berg und Eugen Wolff, sind seine Gründer. Küster war ein Mann mit regem Interesse für alle Bildungsideen: von ihm war die Anregung zur Gründung der Reformburschenschaften ausgegangen, die „Deutsche Studentenzeitung" war seine Schöpfung, er war auch der Gründer der „Akademischen Vereinigung", eines größeren Vereins von Professoren, Schuldirektoren, Schriftstellern und Studenten, der z. B. für eine Reform der Gymnasien zugunsten eines naturwissenschaftlich-sprachlichen Unterrichtes zu wirken suchte. Eine eigene Zeitschrift, die „Akademische Zeitschrift", vertrat die Ideen des Vereins, und in ihrem literarischen Teile kam auch die Jugend häufig zu Wort, zumal als die Leitung dieses literarischen Teiles in die Hände des jungen Leo Berg kam. Das war ein temperamentvoller Hasser und geistvoller Kritiker aller gesellschaftlichen Konventionen, ein leidenschaftlicher, fast verbissener Schwärmer für eine neue Weltanschauung und für ihren literarischen Ausdruck, die literarische Revolution. Ein Denker in Aphorismen und doch wieder ein kühler Systematiker, der jedes Problem und Problemchen von allen Seiten besah, ward Leo Berg einer der Theoretiker des deutschen Naturalismus. Die Anthologiedichter werden von ihm begeistert in der „Akademischen Zeitschrift" besprochen. Sie werden lyrische und kritische Mitarbeiter, namentlich Conradi. Der Plan, eine „freie literarische Vereinigung" der Jüngstdeutschen zu gründen, taucht auf. Wieder ist Dr. Küster dabei, und in einem Jünger Dr. Küsters, in Eugen Wolff, dem späteren Kieler Professor, gewinnt die Vereinigung einen regen, literarhistorisch geschulten, für die neue literarische Bewegung begeisterten pathetischen Agitator und Dogmatiker. Dr. Küster gibt dann der Vereinigung ihren bekannten Namen „Durch!"

Die Gründer: Conrad Küster

Eugen Wolff

Die Mitglieder

Viele Legenden sind über den Verein verbreitet, nicht ohne Schuld von Mitgliedern und Gästen (z. B. Hansteins). Eine jetzt vollständig noch nicht mögliche Darstellung seiner Entwicklung wird ihm wohl manchen Nimbus nehmen. Man denkt sich den Verein gewöhnlich größer, er war aber, wenigstens in einigen der ersten Monate (Februar bis August 1887), von denen mir die von Wolff, Berg oder Wille unterzeichneten Sitzungsprotokolle vor-

Leo Berg

Photographie von Geschwister Marschalk in Berlin (1891)

gelegen haben, ein Verein von acht bis zwölf Mitgliedern, die dann und wann noch einen Gast mitbrachten. Außer Leo Berg und Eugen Wolff werden als Debatteredner immer genannt der ehemalige Schauspieler, Kainzhasser und Sozialist Julius Türk, ein junger, jetzt in St. Jago in Chile als Professor tätiger Gelehrter Rudolf Lenz, dann die Brüder Hart und Bruno Wille, ein religiös-sozialer Prediger und Naturträumer, der Philosoph des Kreises. Als Gast vermittelte, allen radikalen Sozialisten ein viel zu Lauer, sein Freund Wilhelm Bölsche, ein Heineverehrer wie Berg, ein Darwinenthusiast mit reichen gediegenen naturwissenschaftlichen Kenntnissen, seinem Äußeren nach damals noch „ein geschniegelter Jüngling . . . flott und patent wie ein Korpsstudent.“ Frühe verkehrte im Vereine auch Franz Held (eigentlich Herzfeld), der in seinem Drama „Ein Fest auf der Bastille“ ein Schüler Bleibtreus war: ein lyrisch reich Begabter, der ein Darsteller schon war, wo die anderen noch Programm- und Tendenzlyrik schrieben, aber eine unglückliche Natur, die frühe unterging. Dann war Adalbert von Hanstein, der spätere Geschichtsschreiber des „Jüngsten Deutschland“, ein öfter wiederkehrender Gast, als Dichter ein lyrischer und dramatischer Ideendichter. Später fanden sich noch andere zum Verein, so daß der Verein in der Tat bald das ist, was seine Gründer beabsichtigt hatten: ein „Sammelplatz vornehmlich für die jungen, modernsten Dichter und Schriftsteller.“ Von den Beiträgen der Anthologie sah man am häufigsten den Dichter, der zu den „Modernen Dichter-Charakteren“ die eigenartigsten sozialen Gedichte beigetragen hatte: Arno Holz. Auch sein Freund Johannes Schlaf kam öfter.

Der Verein „Durch"

Selten fehlte der blonde schlanke John Henry Mackay, ein melancholischer lyrischer Didaktiker. Und ein meist sinnender Gast, „sehr blond, sehr bleich, sehr schlank, sehr still", war schließlich der bald berühmteste von allen: Gerhart Hauptmann. Seit dem Mai 1887 war er ein Mitglied des Vereins, nachdem er die Mitglieder zur Nachfeier des ersten Vereinsstiftungsfestes bei sich in Erkner mit einem „lukullischen Mahle" und einer „hochfeinen Bowle", wie das Protokoll vom 8. Mai rühmend hervorhebt, bewirtet hatte.

Die Bedeutung des Vereins

Diese Fülle von bekannten Namen sichert dem Vereine seine äußere Glanzstellung. Seine innere, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beruht auf zwei Verdiensten: er tut ideelle Konzentrationsarbeit, inhaltliche Klärungsarbeit. Er füllt, wobei es ohne Einengung natürlich auch nicht abgeht, die vielen mehr oder weniger ideellen Phrasen und Programme durch eine scharfe Hervorhebung des allen gemeinsamen Wichtigen; er drängt die lauten, radikalen Schreier zurück zugunsten ernster Arbeiter an einer Klärung der neuen Begriffe und Werte. So entscheidet man sich — man vergleiche das reproduzierte Sitzungsprotokoll vom 22. April 1887 — nach einem Vortrage von Leo Berg über die Begriffe Naturalismus und Idealismus weder für das eine, noch für das andere, sondern für etwas, das man Realismus nennt. Zwei nicht neue Gedanken werden schärfer betont und klarer gefaßt: nämlich erstens der Gedanke, „daß die literarische Bewegung eins sei, zusammenströme mit einer weltumstürzenden Geistesbewegung, mit den Wehen einer neuen Weltanschauung und neuer sozialer Bindungen", und dann der Gedanke, „daß eine neue Kunst mit einer Erneuerung des ganzen Lebens ringsum Hand in Hand gehen müsse, daß eine große Kunst nur von großen Persönlichkeiten ausgehen könne", und daß man, um dies zu erreichen, „sich selbst zunächst einmal in die Hand nehmen", sich „durchkneten, formen und erhöhen" müsse.

Dr. Conrad Küster
Photographie v. J. 1893

Grundgedanken

Die neue Zeit als Sozialismus

Die neue Kunst! Die neue Zeit! So verschieden sie auch in „wilderregten Debatten" heraufbeschworen wurde, so waren doch die scheinbar verwegensten Figuren, die die regellose Phantasie der Jungen beschrieb, nur

22. April.

~~4) Geschäftsbericht~~

Berg hielt einen Vortrag über die Begriffe Naturalismus und Idealismus. Aus der Debatte, welche zahlreiche willkürliche und dem Sprachgebrauch entgegengesetzte Definitionen hervorbrachte, rangen sich schliesslich folgende Anschauungen empor, die von Wille, Lenz, Türk und wesentlich auch Münzer vertreten wurden:

1) Idealismus ist eine Richtung der künstlerischen Phantasie, welche die Natur nicht, wie sie ist, darstellt, sondern wie sie irgend einem Ideal gemäss sein sollte; (~~die~~ Zustandsideale der alten Griechen, des höfischen Rittertums, des modernen Salons).

2) Naturalismus ist die entgegengesetzte Geschmacksrichtung, welche die Natur darstellen will, wie sie ist, dabei aber in tendenziöse Färbung verfällt und mit Vorliebe das auswählt, was nicht so ist, wie es sein sollte, also das aesthetisch und moralisch Beleidigende.

3) Realismus ist diejenige Geschmacksrichtung, welche die Natur darstellen will, wie sie ist, und dabei nicht in Übertreibung verfällt. Der Realist weiss, dass die Wahrheit allein frei macht; sein Ideal ist daher Wahrhaftigkeit in der Darstellung. Durch die objektive Betrachtung der gesellschaftlichen Verhältnisse wird ferner der moderne Realist in eine Gemütsverfassung geraten, welche ihm über die Stoffe seiner Darstellung ~~Gerechtigkeitsgefühl~~ eine eigentümliche Beleuchtung ausgiessen lässt (Gerechtigkeitsgefühl und Erbarmen). Der Realismus ist also ideal, aber nicht idealistisch; er stellt ideal dar, aber nicht Ideale.

Bruno Wille.

Zwei Seiten aus dem Protokollheft des Vereins „Durch", Sitzung vom 22. April 1887

Der Verein „Durch“.

Arabesken zu drei Hauptlinien. Für die einen war der Ausgangspunkt das Verhältnis des einzelnen zu den vielen da unten im Volke, den vielen, die empor wollten, war der Ausgangspunkt der bedrückende Vergleich des wirtschaftlich Sicheren mit den wirtschaftlich Unsicheren, des Gebildeten mit den Bildungshungrigen, des trotz aller Bohemiensverlegenheiten Satten mit den Hungernden. Altruisten waren diese einen: sozial sahen sie die neue Zeit und die neue Kunst. „Es fehlen die ‚Genossen‘ Wille, Wolff, Waldauer und Thomas Muenzer“ heißt es einmal recht bezeichnend in einem Sitzungsprotokoll. Und dieser stärkere soziale Zug ihrer Gedankenwelt ist es, der die Norddeutschen ganz allgemein von den Süddeutschen, die mehr Demokraten waren, unterscheidet. Ein gewisses religiöses Moment verband sich leicht mit ihren Ideen. Das typische Beispiel ist Bruno Wille, der, Theologe von Haus aus, sich dem Kirchenchristentum bald entfremdet hatte, in der sozialen Gedankenwelt damals seine innerste Sehnsucht ausgesprochen fand und als Sprecher der radikalen Gruppe der freireligiösen Gemeinde für eine neue Religion auf sozialer Grundlage predigend wirkte.

Der Typus Wille

Die neue Zeit als Individualismus

Für die anderen war der Ausgangspunkt das Individuum, die bewegende Frage die: Wie kommst du selbst, du einzigartig Eigener, gegenüber all der Tradition der Gemeinschaft nicht zu kurz, wie kannst du negativ dich wehren gegenüber erdrückenden, gleichmachenden Mächten und Institutionen wie Staat, Kirche, Gesellschaft, Moral, wie kannst du positiv mitwirken an ihrer Umformung? Diese anderen sind, je nachdem sie das eine oder andere betonen, Sozialreformatoren, Sozialrevolutionäre, Anarchisten aller Schattierungen. Leo Berg gehört zu dieser Gruppe, aber auch John Henry Mackay. Man debattiert über Ibsen, den dramatischen Gesellschaftskritiker, Nietzsche findet hier die ersten frühen Verkünder, mehr aber regt damals Mackays Abgott, Stirner, der Verfasser des „Einzigen und sein Eigentum“, die Gemüter auf.

Der Typus Berg und Mackay

Die neue Zeit als Zeit der Naturwissenschaft

Die dritten endlich sehen die neue Zeit und die neue Kunst naturwissenschaftlich. Die Dichtung ein Spiegel der neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, der Mensch der Dichtung den Naturgesetzen untertan, in die die Wissenschaft auch den Menschen gebannt hatte, der Dichter ein Mensch mit den besten Gaben des neuen Naturwissenschaftlers, ein Mensch mit neuen Augen, neuen Ohren zu immer feinerem Beobachten: das ist ihr Ideal. Der beste Vertreter dieser Gruppe war Bölsche. Selbst ein exakter Naturbeobachter, der von jedem Spaziergange eine Fülle exakter Beobachtungen heimbrachte, für die er immer die klare künstlerische Form fand, schrieb er damals, im Winter 1886, gerade an den „naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“, denen er den Untertitel „Prolegomena einer realistischen Ästhetik“ beigab. Ein maßvoll, klar und ruhig geschriebenes Büchlein, das von der realistischen Dichtung eine Anpassung an die neuen Resultate der naturwissenschaftlichen Forschung forderte, das in der realistischen Dichtung die Richtung auf das Normale, das Natürliche, das bewußt Gesetzmäßige sah, das die von den Jüngsten oft so laut angepriesene Behandlung des Krankhaften, Pathologischen — „jene Literatur des kranken Menschen, der Geistesstörungen, der schwierigen Entbindungen, der Gichtkranken“ — eigentlich nur als vereinzeltes künstlerisches Experiment gelten lassen wollte. Ein Buch, das — ein typisches Beispiel ebenso für Bölsches allem Radikalen abgeneigte Art wie für die einsetzende ruhige Gedankenarbeit dieser Jahre — schon in der Vorrede eine Absage an die lauten Kampf- und Revolutionsschriften enthielt.

Der Typus Bölsche

Bölsches Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie

„Jene Utopien von einer Literatur der Kraft und der Leidenschaft," las man da, „die in jähem Anprall unsere Literatur der Konvenienz und der sanften Bemäntelung wegfegen soll, bedeuten mir gar nichts; was ich von dem aufwachsenden Dichtergeschlecht fordere und hoffe, ist eine geschickte Betätigung besseren Wissens auf psychologischem Gebiete, besserer Beobachtung, gesunderen Empfindens, und die Grundlage dazu ist Fühlung mit den Naturwissenschaften."

Der Verein „Durch"

Dementsprechend zeigen die Hauptkapitel an Beispielen, welche Stellung die heutige Naturwissenschaft in drei für den Dichter so wichtigen Fragen wie der Willensfreiheit, der Unsterblichkeit, der Liebe einnehme. Bölsche stellt fest, wie die menschliche Willensfreiheit keine absolute Freiheit sei, wie Vererbung und Erziehung, d. h. Vererbtes und Erworbenes ein gewisses gewohnheitsmäßig gebundenes, wenn auch durch neue Eindrücke immer modifizierbares Handeln ergebe, wieviel komplizierter andererseits die Vererbungsfrage sei, als sie nach dem Zyklus der Zolaschen Rougon-Macquart-Romane, so genial diese „erste durchdachte Vorahnung" auch sei, erscheine. Bölsche betont weiter, wie in der modernen Naturwissenschaft der alte physische Unsterblichkeitsglaube keinen Raum mehr habe, wie in der physischen Welt das Psychische stets an ein Physisches geknüpft sei. Aber auch der Naturwissenschaftler wisse nichts über das eigentliche Wesen des Psychischen wie des Molekularen, auch er vermute mit gutem Grunde, daß dieses Physische vor unseren Augen nicht das echte Kosmische, sondern nur sein mattes und lückenhaftes Gleichnis sei. So wehre die Naturwissenschaft zwar „unsere Unsterblichkeitsträume in Bilder der sichtbaren Welt zu kleiden", wahre aber dem Irdischen, „das in ungelösten Konflikten auseinandergehe", die „Fernsicht in ein Zweites, das dahinter liege und das zugleich unsere Erkenntnisschwäche wie unsere Hoffnung einschließe". — Ein drittes Kapitel gilt dann der Liebe. Gerade hier tue eine wirkliche Kenntnis der Natur der Liebesempfindung, der physiologischen Basis des Liebesgefühls, not. Eine „ungeheure Masse falscher Sentimentalität, künstlicher Gefühle, moralischer Unnatur" belaste unser ganzes modernes Liebesleben: eine Folge einer sogenannten rein idealistischen erotischen Poesie. Jede Liebe müsse auf enge geschlechtliche Vereinigung als ihr natürliches Ziel hinlaufen, wenn sie wahr sein solle, sie lasse sich nicht teilen in etwas Grobsinnliches, das man eigentlich verabscheuen, und etwas rein Geistiges, das man erstreben müsse, sie sei „weder etwas überirdisch Göttliches, noch etwas Verrücktes und Teuflisches", weder „ein Traum noch eine Gemeinheit". Keine gesunde, normale Liebe sei zu gering für die Poesie. Das eben sei die schwerste Unwahrheit, die je Geltung gewonnen habe in der Literatur.

Das Problem der Willensfreiheit

Das Unsterblichkeitsproblem

Das Liebesproblem

„Ihre Folge ist gewesen, daß wir hunderttausend Bände über eine sentimentale, nervös überspannte Liebe und eben so viele über eine unter alles Natürliche herabgesunkene Liebe besitzen — eine Literatur voller Göttinnen und Kokotten, aber ohne Normalmenschen."

Durch Bölsches ganzes Bändchen aber wird ein Grundgedanke immer variiert: Wissenschaft und Poesie sind keine prinzipiellen Gegner. Stets steigt die Kunst mit der Wissenschaft empor. Der Realismus zeigt der Kunst keine kleineren, eher größere Aufgaben. Auch der realistische Dichter hat trotz allen Bruches mit den „heiteren Kinderträumen von Willensfreiheit, von Unsterblichkeit der Seelen in den Grenzen unseres Denkens, von einer göttlichen

Wissenschaft und Poesie

Der Verein „Durch“

Liebe, die ein anderes als das natürliche Dasein lebt“, sein Ideal. Sein Ideal ist die Tendenz der gesamten sichtbaren Welt: die Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen. Idealisieren aber heißt nicht

„die realen Dinge versetzen mit einem Phantasiestoffe, einem narkotischen Mittel, das alles rosig macht, aber in seinen schließlichen Folgen unabänderlich ein Gift bleibt, das den normalen Körper zerstört — sondern es muß heißen, den idealen Faden, den fortwirkenden Hang zum Glücke und zur Gesundheit, der an allem Vorhandenen haftet, durch eine gewisse geschickte Behandlung deutlicher herausleuchten zu lassen.“

Nicht mehr Abglanz des Göttlichen darf das Ideale sein, aber „Blüte des Irdischen, die tiefste, reinste Summe, die der Mensch ziehen kann aus allem, was er sieht, all dem Unermeßlichen, was sich in der Natur, in der Geschichte, in allem Erkennbaren ihm darbietet“. —

Programmbildungen

Neben diesen Versuchen, die neue Kunst und die neue Zeit hauptsächlich unter einem Gesichtspunkte zu erfassen, gehen im Verein „Durch“ Systematisierungsversuche her, die an einem Programm arbeiten, das alles enthalten sollte, was diese und jene Gruppe erstrebte. Eine Arbeit für Kritiker und literarhistorische Propheten mit einem starken dogmatischen Hange. Zu einem solchen Berufe brachte Eugen Wolff alle Fähigkeiten mit. Er prägte zunächst ein glückliches Schlagwort für alle Bestrebungen der Jüngsten, das

Das Schlagwort: Die Moderne

Schlagwort „Die Moderne“. Die Moderne sollte als Bild des rastlos tätigen, hastenden, arbeitenden Lebens der Gegenwart der Gegensatz sein zur „stillen, kalten Antike“. Er suchte sodann ihr Wesen festzustellen, das Schlagwort zu füllen, in dem er seine Meinung von der Gegenwartsstellung und Zukunftsbedeutung der deutschen Literatur in zehn Thesen zusammenfaßte. Sie enthalten viel Bekanntes: ihre Tendenz deckt sich am meisten mit der der Brüder Hart, deren Ideen stellenweise fast wörtlich wiederkehren. Die Thesen schließen mit einer Aufforderung an alle gleichstrebenden Geister, fern aller Cliquen- oder auch nur Schulenbildung zu gemeinsamem Kampfe zusammenzutreten.

Moderne Erfüller

Man erkennt: im wesentlichen ist auch diese Zeit, die Zeit des Vereins „Durch“, noch kritische Programmzeit. Man ersehnt erst nur die Darstellung all der modernen Ideen in eigenen Werken, man sieht die Sehnsucht in eigenen Werken noch nicht erfüllt. Erfüllt aber findet man sie in den Werken der führenden ausländischen Dichter, je nachdem, ob man Anarchist, Individualist, Sozialist, Neureligiöser, Beobachtungsfanatiker ist; in den Werken des Franzosen Zola, der Slawen Dostojewski und Tolstoi, des Norwegers Ibsen.

Zola, Ibsen, Leo Tolstoi,
eine Welt liegt in den Worten,
eine, die noch nicht verfault,
eine, die noch kerngesund ist!
Unsre Welt ist nicht mehr klassisch,
unsre Welt ist nicht romantisch,
unsre Welt ist nur modern.

Dies Bekenntnis von Arno Holz ist das Bekenntnis der Zeit. Darum: Welt und Werk dieser großen Ausländer skizzieren, heißt ein Bild der gärenden Zeit selbst, ein Bild der großen literarischen Fragen jener Tage geben.

Sechstes Kapitel

Drei große ausländische Anreger

1. Tolstoi

Im Jahre 1886, dem Gründungsjahre des jungliterarischen Vereins „Durch", diktierte in Rußland Graf Leo Tolstoi, der Gutsherr von Jasnaja Poljana, während er fußkrank zu Bett liegen mußte, innerhalb nur weniger Wochen das Drama „Die Macht der Finsternis". Ein Verbrecherdrama und Erlösungsdrama zugleich. Ein Drama voll wilden Grausens, endend in tiefstem Frieden. Vier Akte voll Roheit, Verkommenheit, Dummheit, voller Blut und voller unmenschlicher, mit wilder, grausamer Kraft dargestellter Verbrechen. Aber dann ein Akt, der mit der erschütternden Beichte eines Sünders Urgefühle religiöser Andacht weckte: über einer Stätte der Verbrechen schien heiliger Geist ausgegossen zu sein, vor einem stotternden, stammelnden Büßermund verzog sich eine Wolke von Blut, in weiter, weiter gespenstiger Schattenferne schien zu liegen, was eben noch so furchtbar geängstigt hatte — was geblieben war, allein Wirklichkeit zu sein schien, war eine große überirdische Klarheit, ein alle einigendes Gefühl: Wie ist doch das Gute auch im Verdorbensten ein übermächtiger Drang, wie lebt göttlicher Geist auch im Mörder, Verbrecher!

Tolstoi

Die Macht der Finsternis

In einem großen russischen Dorfe unter Bauern spielt das Drama. Da lebt die junge Bäuerin Anißja mit ihrem älteren kränklichen Manne, der ihr das Leben verleidet. Ein Weib, die Mutter ihres Knechtes Nikita, drängt ihr Gift auf. Sie erliegt der Versuchung: sie vergiftet den Bauer; Nikita, der Knecht, der um den Mord weiß, wird ihr Mann. Aber Nikita, ein bäuerlicher Dorf-Don Juan, betrügt Anißja mit ihrer Stieftochter Akulina. Die Hölle herrscht im Hause. Die Nachbarn beginnen zu tuscheln. Akulina soll verheiratet werden. Man verlobt sie und Nikita wird von Anißja und seiner Mutter, so sehr er sich sträubt, gezwungen, das Kind, das ihm soeben Akulina geboren hat, zu töten. Unter einem Brett zerquetscht er es, „zu einem Pfannkuchen", wie seine Mutter zynisch sagt. Jetzt ist Anißja froh: nun ist auch Nikita ein Mörder, kostet auch er, was sie gekostet. Aber bei Akulinas Hochzeit gesteht Nikita, anstatt dem Brautpaare seinen Segen zu geben, kniend vor versammelter Gemeinde die Tat. Verzückt hört sein Vater, ein alter, „unansehnlicher, gottesfürchtiger" Bauer, wie das Personenverzeichnis sagt, das Geständnis des Sohnes, wie ein Priester umarmt er segnend das reuige Kind. Sie alle irrten, meint Tolstoi, lebten in der Nacht der Finsternis. Nur dieser eine Alte, dieser „Unansehnliche", vor dem ihr die Nase rümpft, der euch lächerlich ist, der in der Stadt die Mistgruben reinigt, der nicht mal weiß, was Zinsen und Kapital ist, der nicht mal das Wort Protokoll ordentlich aussprechen kann, immer stottert und stammelt, dieser unansehnliche Alte, dieses einfache Herz, meint Tolstoi, weiß allein die Wahrheit. Werdet wie der!

Welch eine Tendenz! Unverständlich und doch wieder so verständlich! Wie verständlich war ihr sozialer Klang in einer Zeit sozialen Hochgefühls, die den Wert der Arbeit auch der Niedrigsten betonte, die Schranken zwischen den einzelnen Ständen niederzureißen bemüht war. Und so verständlich und unverständlich wie die Tendenz war auch die Kunstform, der Stil, dieser

Tolstoi

im Ton so unglaublich echte, im Wortlaute unechte Dialog. Wie merkwürdig der Schluß dieses Dramas, diese trotz allen Stammelns stilisierte Beichte. Und Wunder über Wunder: man ward sich selbst vor diesem Drama zum Rätsel: unwirklich, unnaturalistisch, stilwidrig sagte man, wenn man den Schlußakt las, und als man ihn sah, da waren über seiner elementaren Wirkung alle Stilbedenken vergessen.

Tolstois Bekanntwerden

Beichte, Sündenbekenntnis, Seelenwandlung und Tolstoi: das waren eine Zeitlang fast wesensgleiche Begriffe. Denn erst durch das seltsame Büchlein „Meine Beichte" war der russische Dichter Leo Tolstoi aus einem russischen Romanschriftsteller zu einer europäisch interessanten, manche mochten denken kuriosen, Persönlichkeit geworden. Gegen Ende der siebziger Jahre kannten ihn, den Verfasser von zwei der größten Romane des Jahrhunderts, den Verfasser von „Anna Karenina" und von „Krieg und Frieden" in Deutschland nur wenige literarische Kreise. Es ist doch sicher bezeichnend, daß ein auf Zeitberühmtheit so gut reagierendes Werk wie das Meyersche Konversationslexikon Tolstoi zum ersten Male 1878, und zwar im Nachtragsbande, erwähnt, ihn da mit noch nicht zehn mageren Halbzeilen abtun kann. Da beginnt um die Wende der siebziger, achziger Jahre in Rußland ein Manuskript zu zirkulieren, im Auslande gedruckt zu erscheinen, das trug den Titel: „Meine Bekenntnisse" oder „Meine Beichte". Es trat ein Mensch auf, ein ehemaliger Offizier, ein Graf, ein Dichter, der sprach:

Tolstoi
Photographie v. J. 1850
Aus Julius Hart Leo Tolstoi verlegt bei Schuster & Löffler in Berlin

Der Beichtiger und Bekenner

„Ich tötete Menschen im Kriege; ich forderte sie zum Duell, um sie zu töten; ich verlor im Spiel und vergeudete den Erlös der Arbeiten der Landleute; ich bestrafte sie, ich machte tolle Streiche, ja, ich betrog. Die Lüge, der Diebstahl, die Ausschweifung in jeglicher Gestalt, die Trunkenheit, die Gewalttätigkeit, der Mord und Totschlag... Kurz und gut, es gibt nicht ein Verbrechen, das ich nicht begangen habe, und für all diese Schandtaten lobte man mich, man zählte mich und zählt mich noch unter die Zahl der relativ moralischen Menschen."

Leo Tolstoi

Nach dem Schabkunstblatt von Ulrich Weber (1910)

Tolstoi

Und noch stärker in einer anderen Schrift: „Ich bin ein ganz von Kräften gekommener, zu nichts tauglicher Parasit. Ich bin die Laus, die die Blätter des Baumes abnagt und dabei den Wuchs und die Gesundheit des Baumes fördern und ihn heilen will."

Welch eine Botschaft für eine Zeit, die Ehrlichkeit gegen sich selbst als erstes Gebot pries! Daß die Anklage nicht wörtlich zu nehmen war, daß hier einer seine Jugendzeit verzerrt sah, verzerrt sehen wollte, daß ein Fünfzigjähriger sich als Produkt moderner Kultur verdammte, der wenigstens die letzten zwanzig Jahre alles andere denn ein städtischer Kulturmensch gewesen war, der auf dem Lande, einfachsten Aufgaben zugetan, ein in Gesundheit strotzendes einfaches Leben, ein glückliches Familienleben geführt hatte, ahnte man nicht, wußte man nicht oder wollte man nicht sehen. Die Zeit der lauten Beteuerungen hielt sich gerade an die stärksten Worte. Begierig las man, was einer über seinen Bildungsgang sprach. Er war der typische Bildungsgang der Zeit. Der gräfliche Büßer und Bekenner sprach: Ich bin durch dieselben Weltanschauungen gegangen wie ihr. Man hat mich christlich zu erziehen gesucht: aber ich glaubte bald an keinen Gott mehr. Mit fünfzehn Jahren habe ich schon philosophische Werke gelesen. Ich bin durch Hegel, Feuerbach, Schopenhauer gegangen. Ich sehnte mich glühend, moralisch gut zu sein, da höhnte man mich; überließ ich mich aber den Leidenschaften, da lobte man mich. Ich ward aus Eitelkeit, aus Begehrlichkeit und Hochmut ein Schriftsteller. Aber nichts befriedigte mich, ich ward des Lebens nicht froh. Je älter ich wurde, desto mehr drängte sich mir die Frage auf: Was ist der Sinn des Lebens? Warum lebe ich? Was setzt mich in Beziehung zum Unendlichen? — —

Tolstois Bildungsgang

Keine Wissenschaft! Ich habe mit Schmerzen eine Antwort gesucht und fand keine. Eine Zeitlang freilich, da mein Gedächtnis wuchs, die Fähigkeit des Denkens ebenso zunahm wie die Stärke meiner Muskeln, da glaubte ich, Entwicklung, Vervollkommnung ist das Weltgesetz.

Kampf um den Sinn des Lebens

„Aber die Zeit ist gekommen, wo mein Wachstum stillstand. Ich fühle, daß ich mich nicht mehr entwickle, ja sogar, daß ich im Rückschritt begriffen bin. Meine Muskeln werden schwach, meine Zähne fallen aus, und ich fühle, daß dieses Gesetz nicht allein mir nichts erklärt, sondern daß ein solches Gesetz niemals bestanden hat oder hat bestehen können, und daß ich das für ein Gesetz gehalten habe, was ich während einer gewissen Zeit meines Lebens in mir selbst gefunden habe."

Sinnlosigkeit der Wissenschaft

Nein, „all das sind nur Worte ohne jede Bedeutung, denn in dem Unendlichen gibt es keine Entfaltung, keine Einfachheit, keine Verwicklung, kein Vorwärts, kein Rückwärts, kein Vorher, kein Nachher, kein Besser, kein Schlimmer". Nein, nein! Keine Wissenschaft sagt mir, wozu ich lebe: keine mathematische, keine Naturwissenschaft. In den großen Fragen des Lebens sind die Physiologie, die Psychologie, die Soziologie von verblüffender Geistesarmut. Man erhält hier wie in allen Wissenschaften geistvolle Antworten auf Spezialfragen, über die Gesetze des Lichts oder die Gesetze der chemischen Zusammensetzungen, aber keine auf die Frage aller Fragen: Wozu lebe ich? Was ist der Sinn des Lebens?

Sinnlosigkeit allen Lebens

Diese Frage löst auch keine Kunst. Die erregt bloß böse Begierden. Kein Künstler ist mit dem andern einig über die Lebensfrage. Kein Wunder auch: denn sie sind fast alle unmoralische, schlechte, unbedeutende, eitle, charakterlose Menschen. Wo man auch hinblickt, das Leben ist ein Narren-

haus. Es ist alles sinnlos. Salomo hat recht: alles ist eitel. Der Mensch wird sterben und nichts von ihm wird zurückbleiben. Auch die Bedeutung meines Lebens ist Null. Buddha, Sokrates, alle Weisen bis auf Schopenhauer sind darin einig: Das Leben ist etwas, das nicht sein dürfte, es ist ein Übel, und der Übergang in den Tod ist das einzige Gute am Leben. Es gibt keine Täuschung mehr: alles ist eitel! Glücklich der, der nie geboren wurde. Der Tod ist besser als das Leben, und von diesem muß man sich befreien. Es ist also das Vernünftigste, aus der Welt zu gehen. Warum aber gehe ich nicht? Warum verstecke ich Strick und Pistole? Ich weiß, daß das Leben ein alberner Scherz ist, den man uns spielt, und trotzdem lebe ich, kleide mich, schreibe, spreche, verfasse sogar — lächerlich ist es — Bücher. Ich bin zu feige zum Selbstmord. Warum aber leben die anderen Menschen? Die großen Massen einfacher Leute? Warum haben die vielen Generationen vor mir gelebt, denen ich alles verdanke, auch meine Zweifel? Es muß ein Fehler in meiner Berechnung sein. Wo ist er?

Tolstoi

Das Leben der Masse

Und Tolstoi fährt fort: Ich hatte bisher nur das oberflächliche Leben meiner Gesellschaftsklasse im Auge, das Leben der großen Massen hatte ich nicht beachtet. Und gerade die große Masse hat das, was ich vergeblich gesucht: eine Beziehung zum Unendlichen. Sie löst die Lebensfrage durch den Glauben, der alles in Beziehung zum Unendlichen setzt. Im Gegensatz zum gelehrten Wissen verleiht der Glaube die Möglichkeit, zu leben. Aber neuer Zweifel wirft ihn nieder: der Inhalt ihres Glaubens ist abgeschmackt. Er wendet sich an die Theologen: sie wissen keine Antwort. Ihr Leben gibt keine: Glauben und Leben ist bei ihnen zweierlei. Praktisch sind die Diener der orthodoxen Kirche keine Christen, geben sie doch Verbrechen wie kriegerischen Unternehmungen ihren Segen! Glauben und Leben ist nur bei den Gläubigen unter dem Volke, den Volksheiligen, den Sektierern eins: diese Leute leiden, aber sie murren nicht, sie arbeiten ruhig, erdulden Entbehrung, leben und sterben und sehen darin das Gute, nicht das Eitle und Nichtige, sie kennen keinen Tod unter Hoffnungslosigkeit und wilder Empörung. Das alles heißt: Je mehr wir geistig leben, desto weniger begreifen wir die Bedeutung des Lebens. Alle unsere Handlungen, alle Wissenschaften, alle Künste sind nichts als ein reizender Zeitvertreib. Sie haben keine tiefere Bedeutung. Tiefere Bedeutung hat nur das Leben des arbeitenden Volkes. Unbewußt predigt dies Leben die Einheit von Mensch und Gott, nach dem ich so schmerzlich gesucht. Gott glauben heißt besser sein wollen, heißt an das Gute in der Welt glauben, an das Gute in mir, in jedem Mitmenschen, heißt einswerden mit allen.

Leben in Gott

Von dieser neu gewonnenen Erkenntnis aus wird nun alles gewertet, umgewertet. Wie kann ich in Gott leben? Indem ich arbeite, barmherzig bin, liebe, niemandem ein Leid tue, keinen Menschen knechte. In Gott leben heißt ein Leben nächster praktischer menschlicher Arbeit tun. In Gott leben hat nichts mit Metaphysik zu tun, nichts mit Bildung, nichts selbst mit manchen Teilen des Glaubensbekenntnisses. Gott der Schöpfer, Gott als Belohner, Gott als Bestrafer ist abscheulicher Aberglaube. „Einen solchen Gott kann sich kein redlicher Mensch denken. Aber ohne eine Idee von der unendlichen Vernunft und Liebe, von welcher wir uns als endlichen Teil fühlen, begrenzt durch Zeit und Raum, kann ein vernünftiger und guter Mensch nicht leben." Das heißt: Gott ist das All, als dessen Teil ich mich bekenne.

Gott und All

Tolstoi

Tolstois Gebote

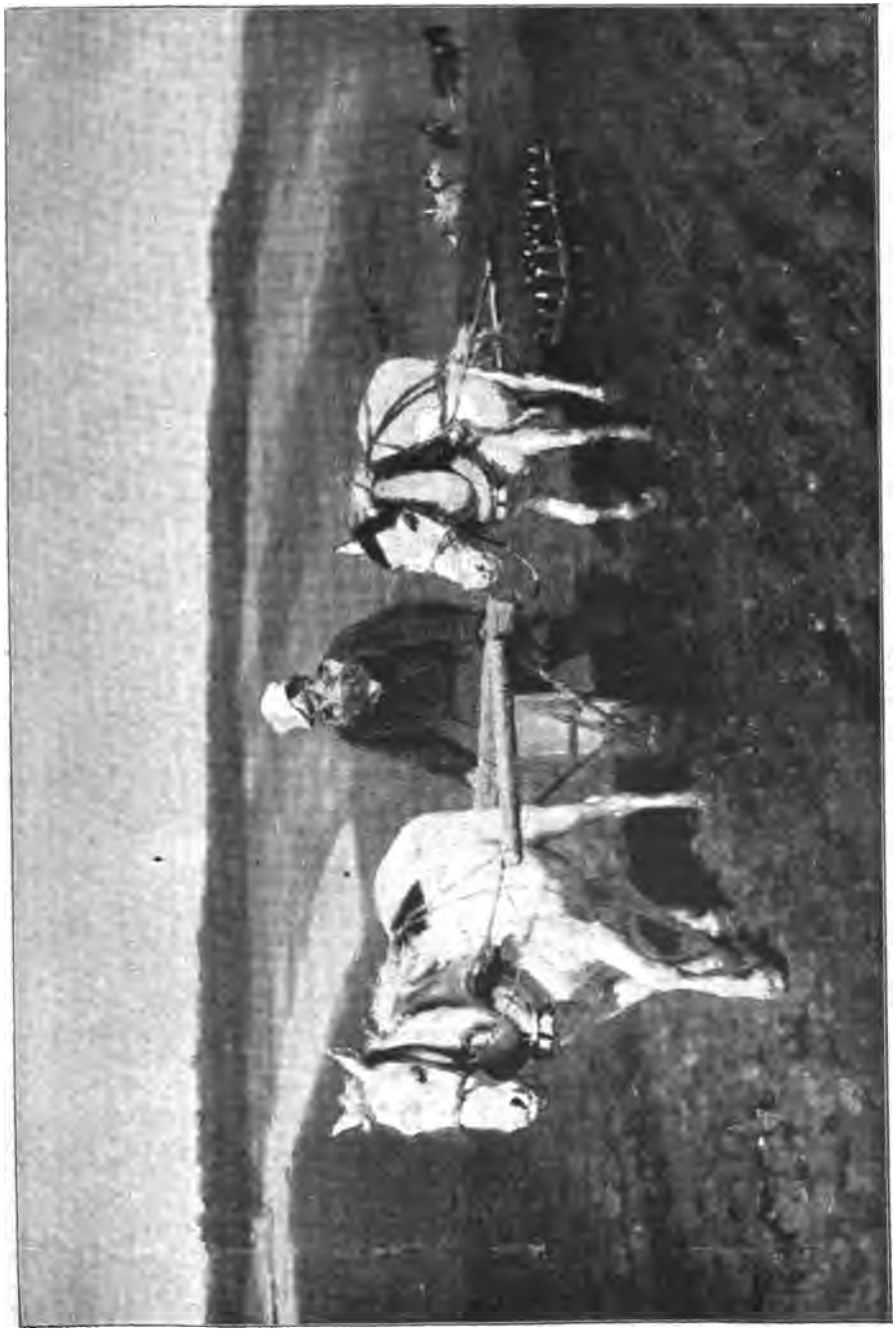
„Darum begrenzt sich in mir alles durch Gott, und ich empfinde ihn in allem." In allem: d. h. in Baum, Kraut, Strauch, im Tier (das ist auch ein Gottesgeschöpf!), am meisten in meinem Mitmenschen. Weg deshalb mit allem, was mich hindert, im Mitmenschen das Gottesgeschöpf zu sehen! Weg mit der Schranke der Bildung: sie trennt Mensch von Mensch. Weg mit der Schranke des Besitzes: nichts Schlimmeres auf der Welt als das Geld, es ist das moderne Werkzeug moderner unpersönlicher Form der Sklaverei, durch die wir fremde Arbeitskraft für uns ausnützen. Weg mit den Großstädten, wo der Reichtum sich häuft. Weg mit der Schranke zwischen arm und reich, weg mit allen Gesellschaftsschranken, weg mit aller sogenannten Kultur. Weg mit allen Leidenschaften, der Leidenschaft der sinnlichen Liebe, des Geizes,

Tolstoi
im Arbeitszimmer
Aus
Julius Hart
Tolstoi
Verlag von
Schuster & Löffler
in Berlin

der Machtbegierde, der Berauschung: werdet bedürfnis- und wunschlos, werdet hilfsbereit. Weg mit aller Gewalt: weg darum mit der Kirche, weg mit dem Staate, der mit Gewalt zwingt, daß ein Mensch den anderen töte, weg mit diesem Hindernis der Einswerdung aller Menschen: wendet keine Gewalt an, aber wehrt euch passiv, zahlt keine Steuern, weigert euch des Kriegsdienstes. Dann erst lebt ihr christlich, dann ist jedes Leben wie es das Christi war, wie es ein Leben sein soll, eine Mission.

Theorie und Leben

Und man hörte, wie Tolstoi Ernst mache mit seiner Lehre, wie er sie vorlebe. Er habe sein Vermögen verschenkt, er kleide sich nicht nur, er lebe wie ein Bauer, er spalte Holz, er setze Öfen für alte Frauen, er fertige sich seine Stiefel selbst an, er habe seinem ältesten Sohne geraten, sich bei einem Bauern zu verdingen, er sei in der Pestzeit selbst von Hütte zu Hütte gegangen. Man wußte damals noch nichts von der feinen Tragödie im Hause Tolstois, deren letzter Akt jener Fluchtversuch in die Einsamkeit war, bei dem ihn der Tod im November 1910 überraschte. Man wußte nicht, daß es auch diesem Willensmächtigen nicht ganz gelungen war, sich



Gemälde von Ilja Repin

Graf Leo Tolstoi bei der Feldarbeit

Tolstoi

seines Besitzes zu entäußern, daß die Gräfin stillschweigend die Verwaltung des Vermögens übernommen hatte, der Empfangsraum zwar eine Bauernstube war, aber zwei befrackte Diener die Gäste empfingen. Man sah noch nicht so klar den feinen, unbewußten Selbstbetrug, der dieses einfache Leben, diese einfache Kleidung bedeutete, man ahnte noch nicht, daß das nur eine neue ungewöhnliche Form des Luxus war, daß die Lebensweise dieses Greises im Grunde nichts war als die naive „ewig kindliche" Freude eines unverwüstlich kräftigen Menschen am Leben, dem, mit Mereschkowskis feinen Worten, das Leben „ein ewiger Festtag, ein ewiges Spiel ist — bald auf dem Felde hinter der Egge, bald beim Lawntennis, bald auf der Wiese mit den Mähern, bald beim Wegfegen des Schnees zur Reinigung der Eisbahn, bald beim Aufbau eines Ofens für ein altes Weib".

Der Künstler der Mannesjahre

Tolstoi hat in das Verdammungsurteil aller Kultur, aller zeitgenössischen Kunst seine eigenen Werke, vor allem „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" mit eingeschlossen. Er hat die großen Werke seiner Mannesjahre gebrandmarkt, die Werke, auf denen sein Lebensruhm stehen wird, wenn sein Versuch eines praktischen Urchristentums — ein nur für russische Verhältnisse zeitweilig möglicher Versuch, der im Auslande zwar durch die starke Betonung kommunistischer Ideen wirken und ähnliche Gedanken verschärfen, nie aber sich auch bloß bescheiden durchführen ließ — längst vergessen sein wird. Denn wer hat vor Tolstoi den Menschen mit solcher Anschaulichkeit gezeichnet? Des Menschen äußere Erscheinung, das Spiel der Mienen, das Spiel der Hände. Welcher Künstler ist vor ihm ein solcher Gebärdenleser gewesen? Wer hat wie er die verwickeltsten seelischen Vorgänge, wer unaussprechliche Empfindungen so restlos in das untrügliche Bewegungsspiel der Körper aufgelöst? Er, der später die Behauptung aufstellen konnte, Kunst habe mit der Ausbildung der Sinne gar nichts zu tun, Ausbildung der Sinne sei mindestens ganz nebensächlich, er war der erste hellhörige und hellsichtige Künstler seiner Zeit. Schon lange vor Zola übte er die leitmotivartige Wiederholung und Einprägung von Haupt- und Nebenzügen seiner Gestalten, deren körperliche Empfindungen er alle in ihren feinsten Unterschieden kannte, Empfindungen von Frauen allen Alters, allen Standes, von Männern aller Berufe, von Mädchen, Knaben, Kindern, von Tieren gar und Pflanzen.

Der Stimmenmensch

Uferlose Werke

Man hat zuzeiten vor diesen Riesenwerken, Riesenwerken schon der Ausdehnung nach, mit Kopfschütteln gestanden. Man hat gesagt: was sind das für sonderbare Romane? Unter einer verwirrenden Fülle von Personen sehe ich keinen Haupthelden. Alles ist gleich scharf gesehen, gleich gewichtig behandelt. Wie merkwürdig geht der Dichter mit seinen Menschen um! Sie wollen Charaktere werden, aber er läßt sie nicht dazu kommen, er schiebt sie weg, er taucht sie unter in die Nacht des Todes. Und wie keinen Haupthelden sehe ich auch keine Haupthandlung. Episoden machen sich breit. Alles zerfließt. Wo ist die Komposition? Ist es künstlerische Kraftlosigkeit, die nicht konzentrieren kann?

All das ist Absicht, die Absicht eines reinen epischen Dichters. Form und Inhalt sind bei Tolstoi eins. Das eine wird durch das andere beleuchtet. Interessant am Leben, so sagen diese Romane, sind nicht die einzelnen Menschen: die Menschen sind Opfer. Aber wie sie sich ändern, aufeinander wirken, wie sie aufgesogen werden von der großen Flut, übergehen ins All, um anderen Platz zu machen, wie sie auftauchen und untertauchen, das ist

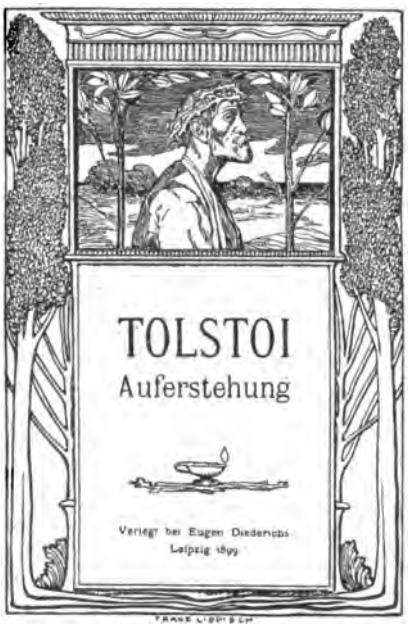
das wahre Bild des Lebens, des Lebens im All. Was sind in „Krieg und Frieden“ die Träger so berühmter Namen wie Napoleon, Alexander, Kutusow? Sie tauchen unter wie die Kleinen auch. Napoleon ist kein Held. Niemand ist Held. Und „daß niemand Held ist, so hat Julius Hart Tolstoi sein ge-

Leo Tolstoi und Maxim Gorjki
Photographie v. J. 1901 in Gorjki, „Die Drei“
Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

deutet, die Bedeutungslosigkeit jedes Individuums, sein Unwert und seine Machtlosigkeit soll uns gerade nahegelegt werden. Nicht das Interesse an den Geschehnissen und Begebenheiten darf uns verstricken, nicht an dem Streiten und Lieben der Personen sollen wir so lebendigen Anteil nehmen; das alles ist nur Wellengekräusel. Nicht die Darstellung des Lebens der Einzelnen, sondern die des Allebens macht die besondere künstlerische Aufgabe Tolstois aus. Was dieser oder jener erleidet, erfährt und tut, — das ist nicht das

Wichtigste, sondern die Beziehung aller Geschehnisse zueinander, der Zusammenhang der Teile, das In- und Durcheinanderweben der Menschen und Taten, die Verwachsung und Verwurzelung eines jeden mit jedem: das wird bei diesem Dichter zum Inhalt und Stoff der Kunst". Was sind diesem Dichter, der nur das Elementare schildern will, Zeitzufälligkeiten wie Milieu — nur in den „Geschichten im Kaukasus" wird es liebevoll behandelt, aber da hat es auch elementare Form —, wie Bildung, wie Kultur des Milieus! Anna Karenina hat keine geistigen Interessen. Und so erklärt sich auch der seltsame Schluß von „Krieg und Frieden", Mereschkowski hat ihn schön gedeutet: wir sehen Natascha, „dieses reinste Muster der reinsten Schönheit", das Gebilde aus Duft und Musik wieder als korpulente Mutter, nachlässig in der Erscheinung, nur besorgt um Mann und Kind, ein Wesen, bei dem man nicht mehr die Seele, nur ihr Gesicht und ihren Körper sah: „ein starkes, hübsches, fruchtbares Tierweibchen", wie Tolstoi selbst hervorhebt. Die Charakteristik soll sie nicht verkleinern. Sie ist nur ein Beispiel aller Entwicklung. So gestaltet sich „alles Menschlich-Persönliche und Bedingte, Beschränkte in das Elementar-Unpersönliche, Unbedingte, Unbeschränkte" um.

Zeichnung von Franz Lippisch



Aber in dieser Fülle von Personen ohne geistige Freiheit tauchen doch schon ein paar Gestalten auf, die nach dem Sinn des Lebens suchen: Verkörperungen Tolstois selbst. Sie bleiben bloß Sucher. Von solchen, die den Sinn des Lebens gefunden haben, die plötzlich erleuchtet wurden, erzählt erst der spätere Tolstoi. Der Dichter der „Kreuzersonate", der Dichter der „Auferstehung". Aber wie Schemen erscheinen sie, verglichen mit den sinneskräftigen Gestalten seiner Manneszeit, wie Abstraktionen, wie sittliche Forderungen.

Der Künstler der Greisenjahre

Tolstoi hat in den späteren Werken die künstlerische Kraft der Werke seiner Manneszeit, die er verdammte, nicht erreicht. Er wollte über sie hinaus, wie über alle nicht nur zeitgenössische Kunst. Von den Griechen an bis auf Wagner und Klinger hat Tolstoi so ziemlich jeden großen Künstler für einen Fälscher erklärt, Shakespeare und Goethe, Beethoven und Bach, von den Künstlern unserer Tage ganz zu schweigen. Und doch: so grotesk der Kritiker entgleiste, die ästhetischen Anschauungen, mit denen er — fälschlicherweise! — glaubte aburteilen zu können, sind nicht nur mit bewundernswerter Folgerichtigkeit aus seiner neuen Lebensauffassung gewonnen: sie haben auch hohe Zukunftsbedeutung, sie sind, das ist das Merkwürdigste, zum Teil schon verwirklicht in den Werken, die er verdammte.

Der Kunstkritiker

Sie gehen aus von der Beziehung zwischen Dichtung und Leben und ihrer Einheit Dichten ist höchste Form des Lebens oder es hat überhaupt

Dichtung und Leben

keinen Sinn. Da aber Leben Eins *werden* mit Gott heißt, so ist Dichten Eins *sein*. Tolstoi hat das selbst einmal ausgesprochen: Tolstoi

„Es gibt zwei Arten, die äußere Welt zu erkennen. Die eine ist die gröbste Art der Erkenntnis: durch die fünf Sinne. Auf dem Wege dieser Erkenntnis würde die Welt, die wir kennen, in uns nicht entstehen; es wäre ein Chaos, das uns verschiedene Empfindungen übermittelt. Die andere lehrt durch Eigenliebe zunächst sich selbst und dann durch die Liebe zu anderen Wesen diese Wesen erkennen, lehrt sich in Gedanken in einen anderen Menschen, ein Tier, eine Pflanze, selbst in einen Stein hineinversetzen. Auf diese Weise erkannte man von innen gestaltet, die ganze Welt, wie wir sie kennen. Diese Art ist, was man dichterisches Talent nennt. Das aber ist Liebe. Es ist gleichsam die Wiederherstellung der gestörten Einheit aller Wesen. Man geht aus sich heraus und geht in einen anderen hinein. Man kann in alles hineingehen. In alles. Das heißt sich mit Gott vereinigen, mit allem."

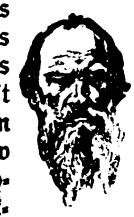
Dichtung ist Weltgefühl. Dichtung umspannt alles, die Liebe, das Gute, das Schöne. „Die Schönheit, die Freude nur als Freude, unabhängig von dem Guten, ist widerwärtig. Ich habe es mir klar gemacht und aufgegeben. Das Gute ohne das Schöne ist quälend. Nur die Vereinigung von beiden, nein, nicht die Vereinigung, sondern das Schöne als die Krone des Guten ist Wahrheit." Ethik, Religion, Kunst, Leben, Gott, Natur: es wird eins in der Dichtung. Es gibt nichts Gutes, das nicht schön, nichts Schönes, das nicht gut, nichts Heiliges, das nicht Natur, nichts Natürliches, das nicht heilig, keinen Menschen, der nicht Gott wäre.

Kann man höher von der Dichtung denken, ihr größere Aufgaben stellen?

2. Dostojewski

Wie Tolstoi verknüpft auch Dostojewski Kunst und Religion, Dichtung und Leben. Auch er ist Prophet. Und doch: welcher Unterschied zwischen diesen beiden Menschen und Künstlern! Dostojewski

Mereschkowski, der beste Nachschöpfer ihres Lebens, der beste Nachdichter ihrer Werke, hat einmal die Gesichter seiner beiden größten Landsleute unter den Zeitgenossen miteinander verglichen. Ihm zeigt das Gesicht Tolstois zunächst den russischen Typus großer Männer, jene Vereinigung des bäuerlichen Ausdruckes mit dem der hohen Aristokratie, des russischen Junkers und der europäischen Gesellschaft. Es hat aber auch einen dämonischen Zug, „dies bis zur Grobheit markante Gesicht": ein Gesicht wie das eines „blinden unterirdischen Titanen". Und es hat einen noch anderen Zug, den Zug eines Mannes, der alles andere denn ein christlicher Heiliger ist: „es ist das Antlitz eines Mannes, der vielleicht ein langes, bewegtes, aber durch seltenes Glück ausgezeichnetes, herrliches, naturgemäßes Leben hinter sich hat: es ist das Gesicht eines alten Patriarchen oder eines alten ‚Heiden', des Riesen Nimrod oder des Onkels Jeroschka (jenes alten lustigen Kosaken, jenes naiv lebensseligen Zynikers aus Tolstois gleichnamigem Romane aus seiner Frühzeit). Trotz der Runzeln seiner siebzig Jahre atmet sein Gesicht unverwelkbare Jugend und Frische, zugleich aber jene hochmütige teilnahmlose Kälte, die im allgemeinen den heidnischen großen Männern eigen ist, entgegen". Vergleich mit Tolstoi



Zeichnung von John Jacques Vrieslander zu Gespräche mit Tolstoi Verlag Erich Reiß, Berlin

Nie jung dagegen war das Antlitz Dostojewskis, dies Antlitz „mit den Schatten des Leidens und den Falten auf den eingefallenen Wangen". Auf der hohen kahlen Stirn ist die ganze Klarheit und Majestät des Verstandes

Dostojewski

ausgeprägt. Die dünnen Lippen erscheinen von den Krämpfen der „heiligen" Krankheit verzerrt; trüb, wie nach innen gerichtet, unaussprechlich traurig ist der Blick der schwach schielenden Augen, der Augen eines Propheten oder eines vom Dämon Besessenen. Was aber „diesem Gesicht den allerqualvollsten Ausdruck verleiht, ist die scheinbare Unbeweglichkeit in der Beweglichkeit, der plötzlich innegehaltene Antrieb, das zu Stein erstarrte Leben, das sich darin ausspricht".

Dostojewski als Zeittypus

Um die Wende der siebziger und achtziger Jahre ist von beiden Künstlern Dostojewski der bekanntere. Sein Begräbnis am 9. Februar 1881 war ein nationales Ereignis. Auch der Hof war vertreten, als der Mann begraben wurde, der einst in Sibirien qualvolle Jahre für ein nie begangenes Verbrechen gebüßt hatte, der an schweren epileptischen Anfällen litt, die er zugleich als seltenes überirdisches Glück und als ein furchtbares Verhängnis empfand, der im Leben oft nahe am Verhungern gewesen war, der in erniedrigenden Bettelbriefen um wenige Mark flehen mußte, der aus Not um Geld schrieb, nie ein Werk ohne Vorschuß verkauft hatte und der doch stolz war auf seine literarische Fronarbeit, der sich selbst stolz als „Proletarierliterat" bezeichnete, der nie anderen gegenüber murrte, sich selbst immer die Schuld beimaß, gar die Zwangsjahre in Sibirien dankbar als Läuterungszeit hingenommen hatte. „Es ist mein Kreuz, ich habe es verdient", schrieb er an seinen Bruder.

Welch ein Vorbild für eine Zeit der zukunftsfrohen und zukunftsbangen mittellosen Proletarierliteraten, für eine Zeit, die im politischen Verbrecher einen Märtyrer sah! Welch ein Vorbild auch für eine Zeit, die dem Kranken und Pathologischen nachstöberte, die zwischen Genie und Verbrechen, Genie und Wahnsinn ein geheimnisvolles Band witterte! Welch ein Vorbild für eine Zeit, die nach seltenen eigenen Erfahrungen hungerte! Was mußte, fragte man sich, der Künstler zu erzählen haben, der einmal zum Tode verurteilt, schon an den Pfahl gebunden war, um erschossen zu werden, der fünf qualvolle Minuten nur auf das letzte Kommando gewartet hatte, der von diesem Zeitpunkte an eine Änderung seiner ganzen Lebensanschauungen datierte, der einmal von jenen Minuten gesagt hatte: „Wer kann sagen, daß die menschliche Natur dieses aushalten kann, ohne verrückt zu werden?" Was mußte der Künstler zu erzählen haben, dessen von Kindheit an feine nervöse Eindrucksfähigkeit durch vier Zuchthausjahre ins Maßlose gesteigert wurde, der diese vier Jahre als ein „unaussprechliches endloses Leiden" bezeichnet hatte, da jede Stunde, jede Minute wie ein Stein auf seiner Seele lastete, da er sich „lebendig begraben, im Sarge eingeschlossen fühlte".

Diskussionscharakter seines Lebens wie Werkes

Und wie das Leben Dostojewskis gleichsam alle sozialen, ethischen, politischen, künstlerischen, religiösen Probleme der Zeit zur Debatte stellte, so waren auch alle seine Werke große soziale, ethische, politische, künstlerische und religiöse Disputationen.

Das ethische Grundproblem: Was ist gut, was ist böse? Gibt es Gut, gibt es Böse? Gibt es für jeden einen eigenen Gradmesser sittlicher Pflicht, oder gibt es gewisse Menschen, deren ewige Bestimmung ist, bestehende Rechte zu verletzen, oder gibt es Urelemente sittlicher Pflicht, die niemand verletzen darf? — das ist das Thema des berühmtesten, am meisten gekannten, um die achtziger und neunziger Jahre am meisten diskutierten seiner Romane,

Rodion Raskolnikoff

des Romanes von „Rodion Raskolnikoff" oder von „Verbrechen und Strafe".

Rodion Raskolnikoff, das ist zunächst nur ein russischer Proletariertypus, einer der vielen armen, in jämmerlichstem Elend lebenden Studenten, die nichts haben als den Stolz des Bildungsmenschen, nichts als das Bewußtsein: unser muß die Zukunft sein, denn unser ist das Wissen. Ein russischer moderner

Bildnis aus Band 13 der gesammelten Werke (R. Piper & Co. in München)

Typus auch durch den leidenschaftlichen Hang zum logischen Grübeln, durch die verbissene Freude an auffässigen, abstrakten Gedanken. Zugleich aber ist Rodion Raskolnikoff eine Abart des modernen europäischen, ethischen Problematikers.

In einem Restaurant hört Raskolnikoff zufällig ein erregtes Gespräch, das ein junger Student mit einem Offizier über eine reiche, alte, häßliche Pfandleiherin führt, die ihre kleine klägliche Schwester, ein erbarmungs-

würdiges Geschöpfchen, malträtiert. Man sollte die vermaledeite Alte totschlagen, berauben, meint der Student; er würde keine Gewissensbisse darüber empfinden. Was sei sie auch nütze, die einfältige, gedankenlose, bösartige, kranke, allen feindlich gesinnte Alte, die selbst nicht wisse, weshalb sie lebe, die morgen schon sterben könne. Dürfe, müsse man nicht mit ihrem Gelde tausend jugendlichen frischen Kräften aufhelfen, die täglich aus Mangel an Unterhalt verdürben? Ein Dutzend Familien dem Elend, der Auflösung und dem Untergang, der Ausschweifung entreißen? Dürfe man sie nicht töten, ihr das Geld in der Absicht nehmen, es zu seiner Unterstützung anzuwenden, sich selbst zum Dienst der gesamten Menschheit, der Allgemeinheit bestimmen? „Sollte nicht ein einziges, nicht großes Verbrechen mit tausend guten Werken zu sühnen sein? Für ein einziges Leben tausend andere gerettet vom Verderben und Untergang? Für einen Tod hundert Leben — das wäre ein Exempel!" Und was sei das Leben dieser hektischen, einfältigen und bösartigen Alten wert auf der Wage der Allgemeinheit! Nicht mehr als das Leben eines Ungeziefers, und noch nicht einmal soviel, weil die Alte bösartig sei. Man solle nicht sagen, das sei nun einmal so in der Welt. Die Welt lasse sich verbessern und richten, sonst müßte man ja in Vorurteilen ertrinken; es würde keinen einzigen großen Mann geben. Gewissen, Pflicht: sicher schöne Dinge. Aber es komme darauf an, wie man beide Begriffe auffasse. Er freilich, um des Himmels willen, er würde natürlich die Alte nicht ermorden.

Diese „nichtssagende" Wirtshausunterhaltung erregt Raskolnikoff. Nicht ihr Inhalt: das waren ja „die gewöhnlichsten und häufigsten, nicht nur einmal, und höchstens in anderer Form und bei anderen Themen vernommenen Äußerungen und Ideen der Jugend". Aber seltsam: daß er sie gerade hören muß, wo er eben auch solche Ideen gehabt — er hat sogar einen Aufsatz darüber geschrieben —, wo er eben von der alten Wucherin kam. Und der Gedanke, das auszuführen, was jener Student bloß ausgesprochen, wird allmählich zur Zwangsvorstellung. Er ist jung, er fühlt sich im Besitze junger, frischer Kräfte, er kann eine Zukunft haben, er hat eine Schwester, eine Mutter zu ernähren: warum zögert er? Er sagt sich: wärest du ein genialer, außergewöhnlicher Mensch, ein Mensch der Zukunft, du tätest es. Alle großen Menschen übertreten Gesetze, vergießen Blut und schreiten über Leichen; alle Gesetzgeber und Menschenbeglücker waren Verbrecher, oft sogar im Dienste einer Zukunftsidee furchtbarste Menschenschlächter. Und sie hatten ein Recht zum Verbrechen. Ist doch um ihretwillen eigentlich die Menschheit da! Ist doch die ungeheure Masse nur Material, aus der ein unentdeckter Vorgang durch unaufhörliche Kreuzung die Unabhängigen erzeugt! Die Masse ist abhängig. Die Masse, die Gewöhnlichen, beugen sich den Gesetzen. Du zögerst, sagt sich Raskolnikoff, die Tat zu tun: also bist du ein gewöhnlicher Mensch. Sich zu beweisen, daß er es nicht ist, mordet er im Banne einer ihn qualvoll ängstigenden Idee: automatisch. Aber daß er das unschuldige, klägliche Geschöpf der Schwester gegen seinen Willen mit opfern muß, schon das verstört ihn. Fast wird er entdeckt. Er verbirgt den Raub, ohne ihn zu nutzen. Im Fieber liegt er tagelang. Was er dann tut, sind immer qualvollere, immer mattere Versuche, seine Tat zu verbergen, sie vor sich zu rechtfertigen. Was ihm geschieht, das drängt ihn von Tag zu Tag mehr zu dem Geständnis: kläglich bist du gescheitert, lächerlich bist du, du bist nicht ein Herrscher,

du bist ein „zitterndes Geschöpf". Du bist nicht einer von denen, die über dem Sittengesetz stehen, du hast nur aus Bücherreflexionen dich theoretisch erhitzt, nur die Willenskraft zum ersten Schritte gehabt, du bist in das Verbrechen hineingetreten, als wärest du gar nicht mit eigenen Füßen hineingegangen, du hast nichts weiter getan, als eine alte Frau getötet: es bleibt dir nichts, als hinzugehen und die Tat zu beichten. Und er beichtet. Dostojewski

Wie unheimlich zwingend erleben wir das mit! Man fühlt sich verraten und verkauft vor dieser Psychologie, die das komplizierte Seelenleben dieses seltsamen Mörders in den seltsamsten Situationen grausam zergliedert. Man muß mit, auch wo man nicht kontrollieren kann. Man hat das Gefühl: so ist es, es kann nicht anders sein! Man ahnt zuerst nur dunkel: hier geht jemand Wege und Irrwege möglicher eigener Gedanken, die zugleich Zeitgedanken sind. Man sagt sich: der Keim zu den Ideen, die hier zu einem schauerlich tragischen Leben führen, schlummert in uns allen. Geheimste, kaum halbbewußt gewordene Regungen, uneingestandene Gefühle spürt man ins kalte, grelle, verletzende Licht der klaren Erkenntnis gerückt. Man gesteht sich schaudernd: hier gehen nur Zeitgedanken den gefährlichsten, konsequentesten Weg. Der Psychologe

Bildnis der Umschlagzeichnung von F. Valloton

Und ebenso fühlt man sich rettungslos verloren in einem Strudel von Ereignissen und sonderbaren Schicksalen. Die Menschen Dostojewskis scheinen die Gabe oder den Fluch des Erlebens zu haben, des schnellen Erlebens. In einem Bruchteil eines Tages drängt eine unabsehbare Flut von Ereignissen und Empfindungen auf den Wehrlosen ein. Stetig steigt die Spannung, man kommt nicht zur Ruhe, der Atem stockt. Und es ist merkwürdig: die längsten Gespräche werden nicht langweilig. Kommt das vom Inhalte oder von der Form? Und das Durcheinander der Meinungen verwirrt nicht: kommt das daher, daß jeder seine eigene Sprache redet, jeder einen anderen Ton hat? Das alles weiß man nicht, darüber gibt man sich keine Rechenschaft. Man weiß auch nicht, ob die Darstellung Realismus ist oder nicht. Alles ist wie durch ein Vergrößerungsglas gesehen, alles ist näher gerückt, und ist von Alltäglichem die Rede, so wirkt es doch wie Unalltägliches, alles ängstigt einen, man friert, man möchte schreien, um sich von dem Banne zu befreien. Die Ereignisse Geheimnis der Darstellung

Im Epiloge zu Raskolnikoff verheißt Dostojewski einen Roman, der seines Helden „fortschreitende Erneuerung als Mensch, die Geschichte seiner Wiedergeburt" zum Inhalt haben sollte. „An Stelle der Dialektik trat jetzt für ihn das Leben."

Die andern großen Romane

Ihr dialektischer Charakter

Logische Leidenschaft

Inhalt der Gespräche

Probleme

Der Roman ist nie geschrieben worden. Auch keiner der anderen kann als sein Ersatz gelten. Denn Dialektik ist auch der Lebensinhalt der übrigen großen Romane, der „Brüder Karamasoff", des „Idioten", der „Dämonen". In diesen Romanen der philosophischen, religiösen und politischen Leidenschaft konzentriert sich wie im Raskolnikoff alles in der Dialektik der Dialoge und Monologe. Um Gedanken wird bei Dostojewski gerungen. Dostojewski ist der Darsteller einer neuen Leidenschaft, der Leidenschaft der geistigen Menschen, der Logiker, die im Denken, das sie zermürbt, ein qualvolles Glück finden. Denken ist hier ein Urtrieb, der alle Liebe und allen Haß entzündet, dem man verfällt wie einer geliebten Frau. In der Tat: die Liebe zum Gedanken hat bei Dostojewski fast die Merkmale einer sinnlichen Leidenschaft: alles Glück und alle Schrecken der Wollust gehen von ihr aus. Dostojewski ist ein Prediger der mystischen Wunder des Gedankens. Er macht, wie Mereschkowski so klar hervorgehoben hat, das Wort von der Kühle aller Reflexion, von der Kälte aller abstrakten Gedanken zuschanden. Denke, so sagen diese Romane, dann lebst du erst, erlebst du alles tiefer, erlebst mehr. Gedanken ziehen Ereignisse, Schicksale an wie der Magnet die Eisenspäne. Denke, dann wirst du erst dein Herz fühlen, klopfen fühlen; es ist nicht wahr, daß Denken das Fühlen erstickt, daß Kopf und Herz ein Widerspruch sind. Denke, denke dich durch, durch alle Zweifel, zerfasere und zerlege jeden Gedanken: dann bist du nicht verloren, dann bist du erst reif zur Religion. Kein Gedanke rationalisiert die Welt: er macht sie nur seltsamer, gespenstischer. Denke: dann erscheinen dir auch die alltäglichen Dinge in einem neuen phantastischen Lichte. „Ich liebe den Realismus in der Kunst über alle Maßen, den Realismus, der sozusagen an das Phantastische heranreicht", sagt Dostojewski, der Künstler. „Was kann für mich phantastischer und unerwarteter sein als die Wirklichkeit? Ja, was kann oft unwahrscheinlicher sein als die Wirklichkeit? — Das, was die Mehrheit oft phantastisch und exzeptionell nennt, bildet für mich oft den Inbegriff aller Wahrheit."

Zukunftsluft weht aus diesen Romanen. Wo werden zukunftsschwerere Gespräche geführt? Merkwürdig berührt es z. B., wenn man vor Nietzsche nicht das Wort, aber den Gedankenkreis der Lehre vom Übermenschen findet, wenn in den Dämonen der Nihilist Kirillow von einer Zukunftswelt kündet:

„Dann wird ein neues Leben sein, ein neuer Mensch, alles wird neu werden. Dann wird man die Weltgeschichte in zwei Abschnitte teilen: Vom Gorilla bis zur Vernichtung Gottes, und von der Vernichtung Gottes bis zur physischen Veränderung der Erde und des Menschen. Der Mensch wird zum Gotte und wird sich physisch umwandeln. Die Welt, die Handlungen, die Gedanken und alle Empfindungen werden sich umwandeln."

Man kann getrost behaupten: alle großen kulturellen Gedanken, die nicht nur Rußland, die Europa bewegen, werden hier debattiert, gespenstisch bewegen sich die großen Schatten, die sie werfen, hin und her.

Schwere Probleme tauchen auf. Nicht nur inhaltliche, sachliche, auch subjektive Probleme der Beziehung zwischen Künstler und Werk. Z. B.: wir wissen, Dostojewski war gläubig. Noch nach dreißig Jahren konnte er es Bjelinski nicht vergessen, daß Bjelinski Christus geschmäht hatte.

„Dieser Mensch," schrieb er empört 1871, „schmähte Christus, und war nicht imstande, sich selbst oder die Leiter der Weltbewegung mit Christus zu vergleichen. Er konnte nicht einsehen, wieviel in ihm und in andern Bosheit, Ungeduld, Gemeinheit

hauptsächlich aber Eigenliebe, enthalten sei. Niemals fragte er sich: Was setzen wir an Seine Stelle? Doch nicht uns selbst, die wir so ekelhafte Geschöpfe sind? Nein, niemals ist es ihm eingefallen, daß er selbst ein so ekelhaftes Geschöpf sei, er war mit sich selbst im höchsten Maße zufrieden, und das war die schmählichste verabscheuungswerteste Blödigkeit." Dostojewski

Und doch: wer hat so tendenzlos so gewaltige Atheisten geschaffen wie Dostojewski?

Oder: wer hat wie er alle Arten der geschlechtlichen Wollust geschildert, wer ist wie er alle Irrgänge der Perversen gegangen? Was war in dem allem Intuition? Was im Keime mindestens Erfahrung und Erlebnis? Was will in diesem Zusammenhange Dostojewskis Künstlerbekenntnis eigentlich sagen: „Man nennt mich einen Psychologen, das ist nicht richtig — ich bin nur ein Realist in der vollsten Bedeutung des Wortes, das heißt, ich schildere alle Tiefen der menschlichen Seele."

Und welche Probleme gibt schließlich die Wahl seiner Personen auf? — Ein langer Zug von anormalen Gestalten, von Verkommenen, körperlich und seelisch Kranken, von Epileptikern, Wahnsinnigen, von Säufern und in sinnlicher Gier-Ertrunkenen, von gequälten, verbitterten Menschen, von mystischen Träumern, von Heiligen und Teufeln, von „seltenen Ausnahmefällen, sittlichen und geistigen Wundertieren, Mißgeburten und Krüppeln, die den Erscheinungen der Fieberphantasien gleichen". Spricht hier der Kulturhistoriker einer alten absterbenden Zeit in der Form einer grotesken Kunst ein zynisches Verdammungsurteil? Spricht hier im Grunde ein Prophet von einer neuen Zeit, deren erster Beginn sich den Menschen zur Qual so grausam äußert? Das Problem vom Werte der Krankheit, von Wert und Art aller kulturellen Krankheiten taucht ängstigend auf. Sind diese Menschen erste Ahnungen einer neuen Kultur, die unter Krämpfen geboren wird? —

Wie mußte sich das junge, nervöse, pathologisch reell und ideell interessierte Geschlecht auf diesen Schriftsteller stürzen, der eine solche Lebensfrage stellte, für die man ein Ja so heiß ersehnte!

Ganz gleich aber, wie diese Antwort ausfiel, hätte man Dostojewski selbst gefragt — er mußte ein Führer der Jugend werden. Waren doch alle seine Romane immer neue Auslegung des einen Textwortes. Dieses eine Textwort heißt — Dostojewski, der genaue Kenner nicht nur der russischen, sondern auch allgemein-europäischen Verhältnisse, der zwei Vaterländer sein eigen nannte, Rußland und Europa, hat es selbst einmal geprägt: „Noch niemals war Europa mit solchen feindlichen Elementen durchsetzt wie heute. Es scheint ganz unterminiert, mit Pulver geladen zu sein und wartet nur auf den ersten Funken." Das eine große Textwort

Welch ein Führungswort für eine junge revolutionäre Jugend!

Verlagszeichen von Piper & Co. in München gezeichnet von Karl Goffel

3. Ibsen

Ibsen

Die ganze Gegenwartskultur taugt nichts, darum weg mit ihr, predigt Tolstoi: zurück zur Natur! Werdet natürliche Menschen!

Merkwürdige Zukunftsmöglichkeiten, Zukunftsmöglichkeiten geistiger Menschen, läßt uns die Gegenwart ahnen, diese kranke, morsche, zum Tode reife Gegenwart, sagt Dostojewski. Europa ist unterminiert, es wartet nur auf den ersten Funken.

So soll man noch mehr unterminieren, so soll man selbst der gefährliche Bergmann sein, der immer neue Minen legt und auf den Funken nicht wartet, nein, ihn hineinträgt, schließt Ibsen. „Hei! wie da die Ideen rings um uns her zusammenkrachen werden!" Denn sie müssen neu werden, einen neuen Inhalt, eine neue Erklärung bekommen. Staat und Religion, heute gültige Moralbegriffe und Kunstformen, sie werden, sie müssen fallen. „Wie vielem gegenüber haben wir im Grunde die Verpflichtung, es zu konservieren?" schrieb Ibsen in zwei Briefen aus den Jahren 1870 und 1871 — das war die Zeit, da Dostojewski seine „Dämonen" eben beendet, seine „Brüder Karamasoff" begonnen hatte, die Zeit, da Tolstois großer Roman „Krieg und Frieden" vor Jahresfrist abgeschlossen war.

Jugend

Henrik Ibsen ist im Jahre 1828 — das ist auch das Geburtsjahr Tolstois — in der kleinen Handelsstadt Skien im Süden von Norwegen geboren. Er ist kein eigentlicher Norweger: Dänen, Deutsche, Schotten waren seine Vorfahren. Daß in seine Knabenzeit der Zusammenbruch des wohlhabenden väterlichen Handelshauses fiel, verstärkte nur noch in dem schweigsamen Knaben, den man als Kind schon nicht hatte spielen sehen, den ohnehin starken Drang zur Einsamkeit und melancholischen, durch bittere Ironie und Satire belebten Betrachtungen. Die verarmten Eltern können ihn auf keine Universität schicken, er wird, vierzehn Jahre alt, in die Apotheke nach Grimstad, ein kleines Nest von achthundert Einwohnern, gesteckt. Gedichte entstehen und ein Drama

Catilina

„Catilina", das der zwanzigjährige Provisor in den Nachtstunden auf das Papier wühlt. Was diesem Revolutionsdrama, das an Schillers Jugenddramen erinnert, seine Bedeutung gibt, das sind nicht ästhetisch-dramatische, vor allem nicht technische Werte, das ist die erste Verwendung von später immer wiederkehrenden Lieblingsthemen und -motiven. Ibsen hat selbst darauf hingedeutet, wie man hier schon den „Gegensatz zwischen Kraft und Verlangen, zwischen Willen und Möglichkeit, den Gegensatz zwischen Menschheit und Individuum, wenn auch manches nur in nebelhaften Umrissen" vorfinde. Schon hier trifft man auf eine Lieblingsgruppierung der Personen: zwei gegensätzlich geartete Frauen, zwei Ibsensche Urtypen, wirken auf einen hochstrebenden Mann, die eine milde, sanft, das Leidenschaftliche seines Wesens dämmend, die andere dämonisch alle Wünsche, allen Ehrgeiz in ihm aufstachelnd. Und der Mann liebt beide und verdirbt beide.

Journalist und Dramaturg

Das Drama hatte keinen Erfolg. Aber der Drang, aus dem es entstanden war, der gärende Drang aus der Enge heraus, wirkte weiter. Ibsen verläßt Grimstad, er will in Christiania Medizin studieren. Aber bald sind seine Mittel erschöpft, er flüchtet sich in die Journalistik und redigiert eine Zeitlang ohne materiellen Erfolg eine politisch-satirische Wochenschrift, kommt aber schließlich doch in Bergen als Dramaturg und Theaterdichter des dort von Ole Bull, dem großen Violinvirtuosen, gegründeten norwegischen Theaters

Henrik Ibſen

Nach der Radierung von Hermann Struck

Ibsen

wohl früher, als er selbst erwartet, näher an ein Ziel seiner Wünsche. Er lernt das Theater praktisch kennen, vor allem die französische Technik der Intrige, wie sie Scribe verwandte. Jedes Jahr schreibt nun Ibsen sein Drama. So entstehen in dieser Bergener Zeit fünf Dramen: sie sind noch ohne tiefe Eigenart, sie arbeiten viel mit Intrigen, sie tragen stofflich dem Zeitgeschmacke Rechnung. Dieser Zeitgeschmack heißt Romantik, Sage, Wikingertum, Skaldentum, Nornentum, große geschichtliche Vorzeit, heißt Poesie, die sich ihres nationalen Gehaltes erst bewußt wird in der stimmungsvoll lyrischen Verherrlichung großer, kraftvoller, längst entschwundener Zeiten. Ein nationaler Dichter zu werden, das ist Ibsens Sehnsucht in diesen Jahren. Aber wie im Catilina verraten auch hier Motive den späteren Problemdichter und tief ringenden Denker. Ibsen bürdet auf die Schultern seiner „Herrin von Östrot" die Aufgabe, Norwegen zu retten, eine Mannestat auf die Schultern einer Frau. Wohl fühlt sie sich berufen, aber die Mutter in ihr ist zu schwach. Zwischen Pflicht und Glück steht sie in der Mitte, darum eine Pflichtlose und eine Glücklose. Und wieder steht ein Mann, der dänische Ritter Nils Lykke, der Ibsens Züge trägt, unheilbringend zwischen zwei Schwestern. Dieselbe Gruppierung dann noch einmal im „Fest auf Solhaug", ein viertes Mal in dem letzten Drama, dem dichterisch wertvollsten dieser Reihe, in den „Helden auf Helgeland" oder der „Nordischen Heerfahrt". Hier ist Ibsen schon ein etwas anderer. Sein Stoff ist die nordische Völsungensage von Sigurt und Gunnar. Aber Ibsen hat von ihr viel Übernatürliches abgestreift. Wenn er auch die Handlung noch im fernen zehnten Jahrhundert unter Wikingern spielen und die Personen stellenweise die Sprache der alten isländischen Sagas reden läßt, so ist das Problem doch das Eheproblem von den füreinander Bestimmten. Sigurd der Starke ist ein Seekönig, Gunnar ein reicher Bauer auf Helgeland. Aus Freundschaft für Gunnar hat Sigurd auf die kluge, starke, leidenschaftliche Hjördis, die er liebt, verzichtet: er hat für Gunnar die Heldentat getan, die sie von ihrem zukünftigen Gemahl verlangte, und hat sich mit ihrer sanften, milden Schwester Dagny begnügt. Das ist ein Verrat wie an der Geliebten, so an sich selbst. Als der Betrug offenbar wird, müssen beide sterben, Sigurd durch den Pfeil der Hjördis, deren Leben er vernichtet. Alles darf der Mann dem Freunde geben, nur nicht das Weib. Hjördis war geschaffen, daß ihr starker Sinn Sigurd in schweren Zeiten erhebe und trage, Sigurd, daß Hjördis in einem Mann alles finde, was sie groß und herrlich dünkte. Sigurd wäre ruhmreicher, Hjördis glücklicher als alle anderen Menschen geworden. Ein Bräutigam sprach dieses Urteil, ein glücklicher Bräutigam, der glaubte die für ihn einzig Bestimmte gefunden zu haben, der von dem Bunde sich einen festeren, geraderen Gang in eine höhere Welt größerer Aufgaben versprach. Hjördis ist Ibsens Braut und spätere Frau, Susanna Daae Thoresen. „Sie ist ein Charakter, wie ich ihn just brauchte, unlogisch, aber von einem starken poetischen Instinkt: groß ist ihre Denkungsart und beinahe zügellos ihr Haß gegen alle kleinlichen Rücksichten", hat Ibsen selbst von ihr später gesagt und damit eines seiner Frauenideale charakterisiert.

Romantische Dramen

Herrin von Östrot

Fest auf Solhaug

Helden auf Helgeland

In Christiania

Es kamen schwere Zeiten für die Jungvermählten, die 1857 von Bergen nach Christiania übergesiedelt waren, wo Ibsen in wirtschaftlich schlechten Jahren das kleine norwegische Theater übernommen hatte. Die „Helden auf Helgeland" wurden hier aufgeführt, ohne großen Eindruck: vergeblich hatte

Ibsen gehofft, größere Theater würden vorangehen. Zwiespältig ist seine Stimmung. Er fühlt sich glücklich in seiner jungen Ehe, erst jetzt hat sein Leben, wie er bekennt, einen „schwerer wiegenden Inhalt" bekommen. Freiheitslustig fühlt er sich. Und er vergleicht, und seine Stimmung wird satirisch, bitter; der Gedanke an den Gegensatz zwischen dem erträumten Ideal in der Zeit der jungen Liebe und der Wirklichkeit der Ehe ist so gegenwartsstark, daß zu seiner dichterischen Bewältigung zum ersten Male ein Stoff aus der Gegenwart sich ihm geradezu aufdrängt. So entsteht die leicht als Ergebnis eigener Ernüchterung mißdeutbare „Komödie der Liebe" (1862), in der Ibsen nach seinen eigenen Worten „den in unseren sozialen Verhältnissen herrschenden Gegensatz zwischen der Wirklichkeit und der idealen Forderung in allem, was Liebe und Ehe betrifft", zu schildern suchte: Ibsens erstes eiferndes Zorngedicht, das „peitschen", nicht „Sünden zahm besprechen" will, das die typische Ehe, in der jedes Ideal in Alltagskram und Alltagssorgen vergessen wird, die jeden Hochstrebenden zum Philister macht, mit grausam bissigen Versbildern verhöhnt. Um diesem Schicksal zu entgehen, um sich ein reines Bild ihrer Liebe zu erhalten, trennen sich der Dichter Falk und Schwanhild nach nur kurzem Liebesglück. Der unbändige Freiheitsdrang, der

Komödie der Liebe

Björnstjerne Björnson

Nach dem Ölbildnis von Erik Werenskiold in Lysaker (1888)

Ibsen

Ibsen in diesen Jahren erfüllt, jubelt aus dieser Gestalt des Falk, am lautesten sich überschlagend in den letzten Worten dieser Verskomödie:

Und segelte ich auch mein Boot in den Grund,
o, so war es doch selig zu fahren!

Die öffentliche Meinung war empört. Ibsen wurde „in Acht und Bann getan". Alle waren gegen ihn, die einzige, die zu ihm hielt, zur Tendenz seines Buches ja sagte, war nach Ibsens eigenem Zeugnis seine Frau, das Urbild der Schwanhild. Zu gleicher Zeit erringt sein jüngerer Nebenbuhler Björnstjerne Björnson Erfolg auf Erfolg. Ibsen bewirbt sich um das Staatsstipendium, Björnson erhält es. In Gedichten verficht Ibsen leidenschaftlich politische Einigungsgedanken, er wird nicht gehört, man hört auf Björnson. Es kommen Tage der Mutlosigkeit und der Zweifel an seinem Berufe. Ibsen möchte heraus „aus der Schweinerei da oben, um einigermaßen sauber zu werden", wie er drastisch später äußerte. Und endlich kann er fort: das Storthing bewilligt ihm 1863 das Reisestipendium. Und nun entsteht, ein Zeugnis vergangener und schon überwundener Zweifel, ein Zeugnis der Mutlosigkeit und neuer Zuversicht, die Widerlegung aller schwachen Stunden, das große historische Problemdrama: „Die Kronprätendenten".

Kronprätendenten

Um die Krone von Norwegen ringen König Hakon und der Herzog Jarl Skule, der zweifelsfreie, sichere, von seinem inneren Königsberuf Erfüllte — und der Zweifler, der immer zögert, der erst handelt, als ein anderer an seinen Beruf glaubt. Aber was Skule will, das Volk wecken, Norwegens Stämme zu einem zu machen, das gelingt dem Nebenbuhler. Skule wird erschlagen vom Volke, über seine Leiche schreitet König Hakon und löst als Sieger mit den letzten Worten das Rätsel dieses unfruchtbaren Lebens: Skule ging unter, denn er war „Gottes Stiefkind auf Erden — das war das Rätsel an ihm!" Es hatte wohl Stunden gegeben, da hatte sich Ibsen als Stiefkind gefühlt, da konnte man ihn für einen Herzog Skule, den glücklichen Björnson für einen König Hakon halten; als Ibsen aber das Drama schrieb, da strahlte aus König Hakon auch ein gutes Teil neuer Ibsenscher Lebenskraft.

Jahre in Rom

Seinem Vaterlande grollend, war Ibsen im Jahre 1863 über Berlin nach Rom gefahren. Aber dem Vaterlande gilt doch seine ganze Liebe, die

Ibsen und Norwegen

zornige Liebe eines eifernden Satirikers, der an den König Karl einst schrieb: „Nicht um ein sorgenfreies Auskommen kämpfe ich hier, sondern um das Lebenswerk, das, wie ich unerschütterlich glaube und weiß, Gott mir auferlegt hat: — das Lebenswerk, das mir als das wichtigste und notwendigste erscheint für Norwegen: das Volk zu wecken und es zu lehren, groß zu denken."

Der epische Brand

An den in diesen Jahren entstandenen dramatischen Versgedichten seines „Brand" und seines „Peer Gynt" sollte, das war Ibsens heimliche Hoffnung, das norwegische Volk groß denken lernen. Als Epos wurde der „Brand" zunächst in den Jahren 1864 und 1865 in Rom geschrieben. Ein Gedicht „An die Mitschuldigen" sollte ihn einleiten. Das Gedicht ist eine herbe Absage an die herrschende Kunstrichtung verklärender Sagendichtung. Ibsens Sinn mag nicht länger bei „des Vergangnen seelentoter Sage" verharren, vom „Lügentraum der Zukunftstage" will er zur „Nebelwelt der Gegenwart" schreiten:

Dem Volksstrom folgen soll des Dichters Bahn.
Sein Banner, an der Spitze soll er's schwingen;
doch will und muß gradaus dem Ziel er nahn,
das Rätsel seiner Zeit zur Lösung bringen.
Der Seinen Sehnsucht löst er im Gesang;
er beichtet ihre Sünden: ihrem Grame
verleiht er Seufzer, ihrem dumpfen Drang
ein Wortkleid. Drum ward ihm der Dichtername.

Wandlung vom Ästheten zum Ethiker

Ehe Ibsen Gericht hält über sein Volk, hält er Gericht über sich. Über sein früheres Werk: „Durch unsere alte Geschichte müssen wir nun einen Strich machen. Unsere historischen Erinnerungen wachzurufen, hat für den Augenblick nicht den Zwang und die Notwendigkeit innerer Wahrheit." Über seine Auffassung des Dichterberufes: als wichtigste Ausbeute seines ersten römischen Jahres bekennt Ibsen 1865 Björnson, daß er das Ästhetische aus sich selbst „ausgetrieben habe, so wie es früher Macht über mich hatte: nämlich isoliert und mit dem Anspruch, für sich selbst Geltung zu haben". Eine gewisse naive Freude an den reinen Genußfaktoren des Dichterberufes sprach aus den Skalden, die Ibsen bisher geschaffen. Die Dichter standen im Mittelpunkte, ihre Umgebung war Mittel zum Zweck dichterischer Gestaltung. Steht ein Dichter zwischen zwei Frauen, so ist das — grob ausgedrückt — für ihn fast ein ästhetischer Glücksfall, für die Frauen interessantes Schicksal. Im ersten Akte der Komödie der Liebe fordert der Dichter Falk — in diesem Akte noch reiner Ästhet — die Jugend und Schönheit Schwanhilds wie etwas verständliches:

Mein sei'n Sie, mein, bevor die Welt Sie hab', —
und fällt das Laub, greif' jeder still zum Stab.
O singen Sie mir Ihren Reichtum ein,
daß Lied um Lied den Dank zurücke trage;
und altern Sie dann einst beim Lampenschein,
ist's, wie der Baum welkt, — ohne Qual und Klage.

Das wird jetzt anders. Der Ethiker gewinnt Macht in Ibsen. Wie darf ein Mensch, das wird er nicht müde zu fragen, einen anderen Menschen ausnutzen, nur als Mittel werten und verwerten, sei's auch zu noch so großem Werke! Wie darf ein Mann, das ist die besondere häufige Ibsenformulierung, ein Frauenleben ausnutzen, ein Liebesleben ertöten! Was denen, die nachplappernd so gern die freien Geister spielen, als eine lächerliche Selbstverständlichkeit erscheint, die zu bezweifeln ein armselig sentimentales Philisterdasein verrät, das wird diesem menschlichen Dichter eine immer wiederholte, immer ernstere Frage, erscheint ihm bis zu seinem letzten Werke, dem Epiloge „Wenn wir Toten erwachen" als eine immer drückendere Schuld. Wohl empfindet Ibsen es noch als ein unermeßliches Glücksgeschenk, schreiben zu können. „Aber", so fährt er fort, „eine große Verantwortung ist dabei; und ich habe jetzt Ernst genug, das zu fühlen und gegen mich selbst hart zu sein." Als Knorpeltier erscheint ihm jener Kopenhagener Ästhetiker, der zu ihm einmal gesagt hatte: „Christus ist doch wirklich das interessanteste Phänomen der Weltgeschichte." — „Der Ästhetiker genoß ihn, wie der Schlemmer den Anblick einer Auster genießt." Jetzt konnte Ibsen mit Recht die Vorwürfe seiner Landsleute, die sich zu hart mitgenommen fühlten, mit dem Hinweis auf die Härte gegen sich selbst zurückweisen: „Sie dürfen mir glauben,

daß ich gegen mich nicht freundlicher bin." Auch er hatte den Gegensatz zwischen Wort und Handlung, zwischen Willen und Aufgabe, zwischen Leben und Lehre, den er nicht müde wird zu bekämpfen, in sich bitter empfunden. Jetzt prägt er den Spruch, der uns heute stets vorschwebt, wenn wir den Namen Ibsen hören, den Spruch:

Leben heißt dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich,
dichten Gerichtstag halten
über sein eigenes Ich.

Das Drama Brand

Als Satire gegen Norwegen, als norwegische Gram- und Sehnsuchtsdichtung ist das Ideendrama „Brand" entworfen. Es ist mehr: es ist zeitlos im besten Sinne. Wogegen es eifert, ist heute da, wie es gestern da war und morgen sein wird; wofür es kämpft, wird nicht nur in der Gegenwart ersehnt werden. Immer wieder wird es selbst genügsame, schlaffe, halbe Menschen geben, die nicht warm und nicht kalt sind, immer wieder wird einer da sein, dem Leben und Denken, Leben und Ideal eine untrennbare Einheit ist, der, ein späteres Ibsenwort zu gebrauchen, das Höchste, was ein Mensch erreichen kann, zu erreichen sucht, „in seiner Lebensführung sich selbst zu realisieren". Das will Brand, der Fanatiker der Idee: Alles oder nichts! Brand, der, ein Feind jeder Halbheit, lieber rückhaltlose Knechte der Lust haben will, als lüsterne Asketen und Halbfromme, dem jener Stumpfsinn widerlich ist, der sich hinter altem Brauche verschanzt, Brand, der den haßt, der jeden Tag anders ist: nicht gut, nicht bös, nicht Vogel, nicht Lurch, kein Bacchant, sondern nur ein immer wieder mal ernüchterter Trunkenbold. Brand ist Prediger (ein für die Verwirklichung der Idee nicht nötiger, nur gerade, weil Brand denn irgend etwas sein muß, zufällig gewählter Beruf). Er fühlt sich zum Dienste seines Gottes berufen, keines alten schlafmützigen Gottes der Tradition, sondern eines ewig jungen Gottes, der wie Sturmwind ist, alles, alles von seinen Bekennern, alles Glück und alles Leben als Opfer fordern darf. Und Brand bringt das Opfer. In einem fernen, kalten, nachtdunklen Tal, wo die Lawinen niedergehen, wird er, der sich dem Kampfe gegen die Dreiheit des Leichtsinns, Stumpfsinns, Wahnsinns, der sich der Befreiung des ganzen Willens gelobt hat, unter armen Bauern ein eifernder Prediger seines Gottes, ein harter Forderer gegen sich und die anderen. Er läßt die eigene Mutter ohne Sakrament sterben, weil sie auch in der Todesstunde nicht all ihr Gut zu verschenken vermochte: Alles oder nichts! Er bringt das schwerere Opfer seines Kindes, das er retten könnte, verließe er das rauhe Tal. Er bleibt: das Kind stirbt. Er gönnt seiner Frau, die einst freiwillig, bewußt das schwere Leben an der Seite dieses Unerbittlichen gewählt hatte, kein schmerzliches Gedenken an das Kind: einem zerlumpten Weibe muß sie am Weihnachtsabend alles, was ihr Kind einst trug, schenken. Und die Frau überwindet auch, aber sie stirbt. Als Brand aber nun mit der Forderung „Alles oder nichts!" an die Gemeinde kommt, sie aus der Halbheit der Kirche und ihrer Traditionen hinausgeführt hat in die Freiheit, hoch hinauf in die Hochgebirgswüste, da steinigen sie ihn, als sie den Preis erfahren, der ihnen winkt. Was ist ihnen des Willens Einheit, des Glaubens Schwung, was Reinheit der Seele, was Freudigkeit! Sie spüren keine frohen Schauer von einer Dornenkrone ausgehen. Allein

bleibt Brand zurück. Der Versucher naht in Gestalt seiner toten Frau: Brand soll dem Worte „Alles oder nichts!“ abschwören. Nein, und wenn er Frau und Kind auch für die Ewigkeit verlieren soll, er muß noch einmal das Leben, das seinen Träumen Wirklichkeit geben soll, beginnen. Es kommt nicht so weit. Eine Lawine verschüttet ihn. Eine Frage an das Schicksal ist sein letztes Wort: Genügte mein starker gerader Manneswille zu meiner Errettung? Ich glaube, man kann die rätselhafte Antwort: „Gott ist deus caritatis!“ mit Ja deuten. Ibsen

Ist Brand der Typus des ganzen Menschen mit der Forderung: Alles oder nichts! — so ist Peer Gynt, der Held des nächsten Ibsenschen dramatischen Gedichts der vollendete Typus jener Halben, jener Kompromißmenschen, die Brand bekämpfte, und als solcher viel mehr, als es Brand war, eine norwegische, und zwar satirisch gewendete norwegische Figur. Zunächst mehr in Art und Unart Darstellung oder harmlose leichte Karikatur der dichterischen Phantastik norwegischer Kunst, wird er in den späteren Akten die grausame Karikatur des norwegischen Opportunisten, Egoisten und ewig schwadronierenden, im Grunde tatenlosen Maulhelden ohne jeden sittlichen Grundtrieb. Der als Kind ein phantastisches Traumleben führte, sich die seltsamsten Erlebnisse zusammenschwindelte, arbeitsscheu und prahlend, aber immer selbstgenügsam, wird im Alter ein lächerlicher, selbstsüchtiger, eitler Plänemacher, der nach einem merkwürdig abenteuerlichen Leben als geld- und machtgieriger großer Herr, als Prophet und gefoppter Liebhaber einer marokkanischen Beduinentochter, als Altertumsforscher, schließlich zerschlagen in seiner norwegischen Heimat endet und eigentlich dem „großen Knopfgießer“ verfallen sollte, der alles mißglückte Menschenvolk in seinem Löffel umschmilzt. Aber vor diesem verdienten Lose bewahrt ihn die treue Liebe seiner verlassenen Geliebten, die nun als altes Mütterchen ihren geliebten großen Knaben in den Todesschlaf singt. Ein rührendes Zeugnis für Ibsens große, immer wieder verzeihende Liebe zu seinem Vaterlande, die stets durchbrach, nachdem der Dichter seinem aufgespeicherten Groll hatte freien Lauf lassen dürfen: denn Peer Gynt ist ja Norwegen. Peer Gynt

Während Ibsen 1864 in Italien an seinem epischen Brand schrieb, arbeitete er zugleich vergeblich an einem großen welthistorischen Drama, dem „Kaiser Julian“, dem vierten der großen Ideendramen, mit denen einmal später, wie viele glauben, Ibsens Ruhm als großer Dichter stehen oder fallen wird. Unausgeführt nahm Ibsen den Plan mit nach Dresden, wohin er 1868 gezogen war. Was ihm Italien für den Stoff gegeben hatte, war ein klares Bild von Ort und Zeit. Denn als reale Dichtung, nicht als Phantasiedichtung wie die „Kronprätendenten“ ist das Drama von Anfang an gedacht. Kaiser Julian

„Ich habe das alles, so bezeugt Ibsen selbst, gewissermaßen vor meinen Augen sich abspielen sehen, und so gab ich es wieder . . . Das Stück ist in einer Form angelegt, so realistisch wie nur möglich: die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte. Ich wollte im Leser den Eindruck hervorrufen, daß das, was er lese, ein wirkliches Geschehnis sei.“ Realistischer Charakter

Darum wird auch der Vers verworfen. Für sein Drama, das Menschen, nicht Götter schildern will, ist nur Prosa das adäquate Ausdrucksmittel. Was Ibsen aber in Italien noch nicht gefunden hatte, war eine eindeutig klare Stellung zum Christentum. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der erste Entwurf auf eine Verherrlichung des Sieges christlicher Weltanschauung hinaus- Vers und Prosa

Einfluß deutschen Geisteslebens

lief, daß er mit Julians vergeblichem Versuche, das Heidentum wieder einzuführen, zeitgenössische Versuche treffen wollte. Aber in Dresden wandelt sich Ibsen radikal, schneller als in seinen politischen — er ward aus einem Deutschenhasser zu einem Pangermanisten — wohl noch in seinen religiösen Überzeugungen: aus dem Anfang des Jahres 1871 stammt das Wort: „Alle Religion wird fallen." Nun wird der „Julian" wieder aufgenommen und als das „welthistorische Schauspiel" vom „Kaiser und Galiläer" 1873 ausgeführt: das erste Werk, das, wie Ibsen bekennt, unter dem Einfluß des deutschen (wir dürfen wohl hinzufügen modernen deutschen) Geisteslebens geschrieben ist. Wohl unterliegt Julian nach kurzem Siege: in seiner Anlage ein Herzog Skule, ein Grübler, ein Zweifler. Aber er würde auch unterliegen, wenn er ein König Hakon wäre. Denn die Aufgabe, die er sich stellt, hat keine Zukunft. Für ewig ist die alte Religion, die alte Schönheit dahin. Die alte Schönheit ist heute nicht mehr schön. So muß Julian, eine sterile Natur, fallen: was war er weiter als ein Schlachtopfer der Notwendigkeit! Ein herrliches zwar. Aber was er wollte, das mußte er. „Wollen heißt wollen müssen", sagt der Mystiker Maximos, hinter dem sich Ibsen verbirgt. Und selbst der fromme Basilios von Cäsarea kommt um die Frage — es ist die Schlußfrage des großen zweiteiligen Dramas — nicht herum: „Irrende Menschenseele, — mußtest du irren?" Aber hinter der siegenden Macht taucht schon in den dunklen Wahrsagungen des Mystikers Maximos schattenhaft in den Umrissen zwar erst das neue Reich auf, das dem Sieger über Julian ein Ende bereiten wird. Auf das Reich des Fleisches folgte das des Geistes. Es wird nicht das abschließende sein. „Das dritte Reich ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt, und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat." Dies Reich heraufzuführen, war Julian nicht der Mann, Julians Zeit nicht die rechte Zeit. „Aber es wird kommen" prophezeit Maximos-Ibsen an der Leiche Julians. Es steht nahe bevor, sagt Ibsen, der als Pessimist nicht an die Ewigkeit menschlicher Ideale, aber als Optimist fest „an das Fortpflanzungsvermögen der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit" glaubt. „Namentlich und näher bestimmt glaube ich", so führte Ibsen selbst in seiner Bankettrede in Stockholm 1887 aus, „daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zugrunde gehen, nach dem hinstreben, was ich in meinem Drama ‚Kaiser und Galiläer' mit der Bezeichnung ‚das dritte Reich' angedeutet habe".

Kaiser und Galiläer

Gesellschaftsdramen

„Kaiser und Galiläer" ist das letzte historische Drama Ibsens. Schon 1869 hatte er sich mit der politischen Komödie „Der Bund der Jugend" der Kritik der Gegenwart und der bürgerlichen Gesellschaft zugewandt. Er verläßt sie nicht wieder. Ist der Schauplatz des „Peer Gynt" und der heidnischen Juliantragödie die weite Welt, die eine Überfülle von Handlung und von Problemen zu fassen hat, so wird jetzt der Schauplatz irgendein norwegisches Provinzstädtchen, meist in der Nähe eines Fjords, oder irgendein Landsitz, wird die Szene oft ein und dieselbe Stube, und was sich darin abspielt, ist oft ein Nichts von Handlung; was darin erörtert wird, ist nur ein Problem, ja oft nur ein Teil eines Problems. Scheinbar verengt sich der Dichter in diesen Gesellschaftsdramen, die von 1877 an in regelmäßiger Zeitfolge erscheinen, 1877 die „Stützen der Gesellschaft", 1879 „Ein Puppen-

heim", 1881 „Gespenster", 1882 „Ein Volksfeind", 1884 „Die Wildente", 1886 „Romersholm". Aber was in diesen Gesellschaftsdramen geschieht, gesprochen wird, wie es geschieht, wie es gesprochen wird, das erregt die ganze Welt. Erst mit ihnen wird Ibsen, der seit dem „Brand" ein berühmter norwegischer Dichter war, ein europäischer Dichter, ja der größte Anreger moderner Literatur. Ibsen

Er wird es durch den Gedankengehalt seiner Dramen ebenso wie durch die Form, die er für diesen Gehalt findet, in beider Durchbildung ein einzigartiges Schauspiel immer höherer stetiger Entwicklung bietend.

„Revolutionierung des Menschengeistes", das ist das Problem dieser Dramen. Revolutionierung des Individuums, des Einzel-Menschen, nicht des Bürgers. Deshalb streift Ibsen so selten das politische Gebiet, wie z. B. im „Bund der Jugend", wo er, vielleicht auch noch etwas im Banne konservativer Anschauungen und verärgert durch Björnsons nachschwätzendes Gefolge, etwas allzu leicht einen politisch radikalen Windhund, einen Streber und Phrasendrescher mit Schimpf und Schande aus einer Stadt hinaushetzt. Problem der Revolutionierung

Bund der Jugend

Handelt es sich bei anderen Dichtern um Reformarbeit am Staate, so steht unausgesprochen im Hintergrunde der Ibsenschen Gesellschaftsdramatik der revolutionierende Gedanke: „Der Staat muß weg!" Ein Wechsel der Regierungsform ist für Ibsen „weiter nichts als eine Pusselei mit Graden, ein bißchen mehr oder ein bißchen weniger — Torheit alles zusammen". „Das ganze Geschlecht", meint er, „ist auf falscher Fährte, das ist die Geschichte." Staat und Freiheit, die beiden Worte zu verbinden, ist für Ibsen ein Unding. Freiheit ist ihm nicht gleichbedeutend mit politischer Freiheit, er versteht unter Kampf für die Freiheit nicht den Kampf für einzelne politische Freiheiten, sondern „die ständige, lebendige Aneignung der Freiheitsidee" und die Befreiung, die darin bestehe, „den Individuen das Recht zu schaffen, sich zu befreien, jeder nach seinem eigenen Bedürfnis". Wer die Freiheit anders besitze denn als das zu Erstrebende, der besitze sie tot und geistlos: Der Staatsbegriff und der Freiheitsbegriff

„. . . denn der Freiheitsbegriff hat ja doch die Eigenschaft sich während der Aneignung stetig zu erweitern, und wenn deshalb einer während des Kampfes stehen bleibt und sagt: Jetzt habe ich sie! — so zeigt er eben dadurch, daß er sie verloren hat. Aber gerade diese tote Art, einen gewissen festgelegten Freiheitsstandpunkt zu haben, ist etwas für die Staatsverbände Charakteristisches."

Wozu überhaupt Staat? meint Ibsen. „Es liegt für das Individuum absolut keine Vernunftnotwendigkeit vor, Bürger zu sein. . . . Der Staat ist der Fluch des Individuums." Es mag ja eine Art Gemeinschaft geben, aber Freiwilligkeit und geistige Verwandtschaft muß das Entscheidende sein.

Revolutionierung des Menschengeistes! Das heißt für Ibsen zunächst schonungslose Kritik des herrschenden falschen Geistes, des Geistes bewußter oder unbewußter sittlicher Verlogenheit, das heißt Kritik der Beziehungen zwischen Mensch und Mensch. Und da Ibsens Tendenz Schutz des Individuums als eines Selbstzweckes ist, so richtet sich seine revolutionierende Tendenz naturgemäß am meisten gegen die Entrechtung des Teiles der Menschheit, der bisher am wenigsten Selbstzweck war, gegen die Entrechtung der Frau, die bisher nur für den Mann gelebt hatte, eine dienende, sich unterordnende Magd, eine stille, unmerkliche, unbeachtete Lebensgefährtin, eine immer ver- Frau und Ehe

Ibsen

zeihende Dulderin — wie sie auch Ibsen bisher nicht anders geschildert hatte, als Gefährtin Hakons und Skules, als Brands Gattin, als Geliebte Peer Gynts —, so richtet sich seine Satire gegen den Mißbrauch der Institution, die eine solche Mißachtung eines Menschen ermöglichte und gar mit dem Scheine ewig gültiger heiliger Ordnung deckte, gegen die Ehe.

Bund der Jugend

So sehen eure Politiker aus, sagte der Ibsen des „Bundes der Jugend" — die Jungen und Radikalen sind nicht besser als die Alten: Phrasenmenschen, hinter denen sich Windhunde verbergen. So sehen eure Stützen der Gesellschaft aus, eifert, noch etwas stark auftrumpfend, der Ibsen der „Stützen der Gesellschaft". Auf der Lüge beruht ihr Verhältnis zu ihren Mitbürgern. Sie sind beschränkt, aber sie gründen einen Verein für die moralisch Verkommenen und sagen wie die Pharisäer: Herr Gott, wir danken dir, daß unsere norwegische Kultur besser ist wie die anderer Völker. Sie sind innerlich unmoralisch wie der spekulierende reiche Konsul Bernick: was sind ihm Menschenleben, wenn nur seine Geschäfte blühen! Aber nach außen erzählen sie, wie alle Tätigkeit aufgehe im Dienste des Gemeinwohls. Eine einzige große Lüge ist auch ihr Familienleben, ihr gepriesenes Musterleben und Musterhaus. Sie scheuen sich nicht, den eigenen Bruder zum Diebe zu stempeln. Sie lassen die arme Lona Hessel sitzen und heiraten die reiche Stiefschwester, aber lassen auch die nicht innerlich teilnehmen an Sorge und Arbeit, bis endlich Lona, die einst Verschmähte, aus Amerika heimkehrt, die dumpfen Stuben auslüftet, bis der Konsul sich zu sich selbst zurückfindet, alle seine Schuld vor der ganzen Stadt, die ihn zu feiern gekommen ist, gesteht und ein neues Leben nun auf Freiheit und Wahrheit baut: denn „Freiheit und Wahrheit — das sind die Stützen der Gesellschaft".

Stützen der Gesellschaft

Puppenheim

So sehen eure Ehen aus, sagt der Ibsen des „Puppenheims", der in der Selma des Bundes der Jugend schon den Akkord angeschlagen hatte, der in schmerzvoller Variation den Inhalt des Schauspiels von Nora Helmer bildet: „Wie hab' ich nicht gedürstet nach einem Tropfen von euren Sorgen! Doch wenn ich bat, so habt ihr immer nur mit einem leichten Scherz mich abgewiesen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe; ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. Und ich hätte doch mit heller Freude Schweres getragen; ich hatte eine ernste Sehnsucht nach allem, was da stürmt und emporhebt und erhöht." So ist es auch Nora ergangen, dem Spielzeug des Vaters, der Puppe, der zwitschernden Lerche ihres Mannes, des Advokaten Helmer. Aber einmal hat sie doch etwas Schweres auf sich genommen. Um ihren Mann zu retten, hat sie eine Urkunde gefälscht, und in naivem Stolze freut sie sich ihrer Tat. Da muß sie erfahren, daß das für ein strafwürdiges Verbrechen gilt: halb ängstigt sie, halb durchschauert sie der Gedanke an „das Wunderbare" mit Freude; das Wunderbare, das, wie sie glaubt, sicher kommen muß, daß nämlich ihr Mann ihre Schuld auf sich nimmt aus Liebe zu ihr. Es kommt ganz anders. Im Noraentwurf hat Ibsen selbst angegeben, warum:

„Es gibt", schreibt er da, „zwei Arten geistiger Gesetze, eins im Manne und ein ganz anderes im Weibe. Sie verstehen einander nicht; aber das Weib wird im praktischen Leben nach dem Gesetz des Mannes beurteilt, als ob sie nicht ein Weib, sondern ein Mann wäre. — Die Ehefrau des Stückes kennt sich am Ende in dem, was recht oder unrecht ist, gar nicht mehr aus; das natürliche Gefühl auf der einen und der Autoritätsglaube auf der andern Seite bringen sie ganz in Verwirrung.

Ibsen

Ein Weib kann sich selbst nicht treu sein in unserer heutigen Gesellschaft, die eine ausschließlich männliche Gesellschaft ist, — mit Gesetzen, die von Männern geschrieben sind, und mit Anklägern und Richtern, die die weibliche Handlungsweise vom männlichen Standpunkt aus beurteilen.

Sie hat eine Fälschung begangen, und das ist ihr Stolz; denn sie hat es aus Liebe zu ihrem Manne getan, um ihm das Leben zu retten. Dieser Mann aber steht mit der ganzen Ehrlichkeit des Alltagsmenschen auf dem Boden des Gesetzes und sieht die Sache mit den Augen des Mannes an.

Seelenkämpfe. Unter dem Druck des Autoritätsglaubens irre geworden, verliert sie den Glauben an ihr moralisches Recht, und ihr Talent, ihre Kinder zu erziehen. Bitterkeit. Eine Mutter in unserer heutigen Gesellschaft, — wie gewisse Insekten hingehn und sterben, wenn sie in der Fortpflanzung des Geschlechts ihre Pflicht getan haben. Liebe zum Leben, zum Haus, zu Mann und Kindern und Verwandten. Hin und wieder frauenhaftes Abschütteln der Gedanken. Plötzlich wiederkehrende Angst und Entsetzen. Alles muß allein getragen werden."

Und diese Nora geht, sie gibt dem „fremden" Mann, mit dem sie acht Jahre zusammengelebt, dem sie drei Kinder geboren, den Ring zurück. Vielleicht, daß eine Zeit kommt, da das Wunderbarste geschieht, daß sich beide so verändern, daß ihr Zusammenleben zu einer Ehe werden könnte.

Gespenster

Und als sich ein Sturm der Entrüstung erhebt gegen die vermeintliche Unmoral der „Nora", da setzt der Ibsen der „Gespenster" seine Schlußfolgerungen fort. So, sagt dieser Ibsen, ihr meint, Nora hätte bleiben sollen? Ihre Pflicht, auszuharren bei Mann und Kind sei größer als die Pflicht gegen sich selbst, die auf Wahrheit der Beziehungen drängt? Gut, so will ich euch eine zeigen, die blieb, die eine auf lügnerischem Grunde ruhende Ehe nicht löste, auf einem überdeckten Abgrund weiterlebte, und die damit nicht nur sich, auch ihr Kind verdarb. Frau Helene Alving hat einst den Pastor Manders geliebt, aber sie hat ihn aufgegeben gegen den reichen Hauptmann und Kammerherrn. Nach einem Ehejahr flieht sie, grausam ernüchtert, welch einem Wollüstling sie sich verkauft, zu dem ehemals Geliebten. Der aber bringt, wie er es nennt, das größte Opfer seines Lebens, erringt den größten Sieg seines Lebens, den Sieg über sich selbst — begeht die größte Sünde seines Lebens, ein Verbrechen an beiden, erlebt die traurigste Niederlage seines Lebens, sagt Ibsen — er überredet die Geliebte mit dem Hinweis auf die Pflicht der Frau, auszuharren, zur Rückkehr. Und sie kehrt zurück, und sie muß den Sohn ihrer Ehe vor dem Vater, der gebrochen in immer neuen Ausschweifungen dahinsiecht, verbergen: er wird in der Ferne erzogen: was hilft's: Oswald Alving muß wie der Dr. Rank im „Puppenheim" büßen für seines Vaters lustige Tage. Er verblödet: in tiefster Geistesnacht verlangt er vergeblich nach der Sonne.

Volksfeind

Und als sich ein neuer, nur erregterer Sturm der Entrüstung erhob, der moralischen Entrüstung: man fühlte alle Grundfesten der Gesellschaft bedroht, man sah z. B. in einigen Worten Oswalds die freie Liebe proklamiert — der ästhetischen Entrüstung: man wehrte sich dagegen, daß Ibsen den Beginn einer Verblödung zu zeigen wagte —, als man Ibsen Sensationsmache und Frivolität vorwarf, nicht erkennen wollte, daß hier einer sprach, der „des Überernstes härnes Pilgerhemd" trug, da schrieb Ibsen den „Volksfeind". Was geht mich, fragt er, eure Gesellschaft an?! Sie ruht auf dem pestschwangeren Grunde der Lüge, und sämtliche geistige Lebensquellen sind vergiftet, wie die Wasserleitung und das Gesundheitsbad der Stadt, in der

Ibsen

der Badearzt Dr. Stockmann lebt, auf einem pestschwangeren Boden stehen. Und wie Dr. Stockmann seine Vaterstadt lieber ruinieren will, als sehen, wie sie auf dem Moorgrunde der Lüge und des Betrugs emporblüht, so sagt Ibsen-Stockmann: „Es ist nichts daran gelegen, wenn eine lügenhafte Gesellschaft zugrunde geht. Vom Erdboden muß sie wegrasiert werden, sag' ich! Wie schädliche Tiere müssen sie ausgerottet werden, alle, die in der Lüge leben!" Was verschlägt es, sagt dieser Ibsen, daß ihr alle mit Berufung auf Wahrheit, Sitte und Moral gegen mich hetzt, mich zum Volksfeind stempelt wie Dr. Stockmann! Die vielen, die kompakte Majorität, die ist es ja immer, die die geistigen Lebensquellen vergiftet. Die kompakte Majorität denkt nur die Gedanken der Vergangenheit, der Tradition, der Autorität. Und wer das tut, der gehört zum geistig unkultivierten Pöbel. Und wenn er noch so oft das Wort Wahrheit und Moral im Munde führt. Es gibt einen Trieb nach Wahrheit, aber nicht für alle Zeiten gültige Wahrheiten. Eine alte Wahrheit, sagt Dr. Stockmann, ist auf dem besten Wege, eine Lüge zu werden:

„Jawohl — ob ihr mir's nun glaubt oder nicht; aber die Wahrheiten sind durchaus nicht so zählebige Methusalems, wie die Leute sich einreden. Eine normal gebaute Wahrheit lebt — sagen wir — in der Regel siebzehn bis achtzehn, höchstens zwanzig Jahre; selten länger. Aber solche bejahrte Wahrheiten sind immer schauerlich spindeldürr. Und trotzdem macht sich erst *dann* die Mehrheit mit ihnen bekannt und empfiehlt sie der Gesellschaft als gesunde geistige Nahrung. Aber es steckt kein großer Nährwert in solcher Kost, kann ich euch versichern; und das muß ich als Arzt wissen. Diese ganzen Majoritäts-Wahrheiten kann man mit Rauchfleisch vom vorigen Jahr vergleichen; sie sind so etwas wie ranzige, verdorbene, neugesalzene Schinken. Und davon kommt dieser ganze moralische Skorbut, der rings in allen Gesellschaftsschichten grassiert."

Die Menge ist nur Rohstoff, aus dem die geistig Vornehmen, die wahren Freien, die wahren Starken — denn sie stehen allein! — erst das Volk bilden.

Ibsen in München

Das Drama ist der Höhepunkt von Ibsens Individualismus. Er lebte damals in München, seinem Äußeren nach *der* Ibsen, den wir heute kennen, der Ibsen mit der Löwenmähne und der Brille, der immer im schwarzen Gesellschaftsanzug erschien, immer Zylinder und Stock trug, nachdem die italienischen Jahre seiner Neigung zum Bohemien vorüber waren. Der Ibsen mit dem Kopfe des melancholischen Skeptikers, der Georg Brandes eine Ähnlichkeit mit Schopenhauer aufzuweisen schien. Im Café Maximilian konnte man ihn allabendlich zwischen ein halb sieben und ein halb acht Uhr unweit des Eingangs ganz allein bei einem Glase Bier oder Kognak sitzen sehen, in eine Zeitung vertieft, oder die Gäste prüfend musternd, oder ein „steinerner Gast, unbeweglich, den Blick nach innen gekehrt, die Lippen eingekniffen, die linke Hand auf dem Schenkel, die rechte leicht auf dem Marmortischchen ruhend, die Finger, als hielten sie die Feder — wie in Gedanken am Werktisch, in absorbierender Denkarbeit". —

Wildente

Eine gut gebaute Wahrheit lebt höchstens zwanzig Jahre. Nur wenn sie neu ist, meint Ibsen-Stockmann, ist sie absolut anwendbar. Dem zwei Jahre älteren Ibsen der „Wildente" erscheint auch das zweifelhaft. In keinem seiner Dramen hat denn auch, wenn man vielleicht vom Epiloge „Wenn wir Toten erwachen" absieht, Ibsen so Gerichtstag über sich selbst gehalten,

in keinem seiner Dramen steckt so viel Selbstironie, in keinem seiner Dramen hat seine stetige, nie ruhende Lust an der Entwicklung einen so schmerzlichen Ausdruck gefunden. Er beginnt an seiner Forderung der Wahrheit um jeden Preis zu zweifeln, die Erkenntnis geht ihm auf, wie in jedem Wahrheitsforderer auch ein, sei es auch noch so kleines Stück Pose, ein Stückchen Selbstgefälligkeit steckt: und das verdichtet sich zur Person des Wahrheitsforderers Gregers Werle. Wie Ibsen hat er „die ideale Forderung" immer präsentiert, wie Ibsen ist er gekommen, die wahre Ehe zu gründen. Und das Ende: Hjalmar Ekdal, der Jugendfreund, dessen erbärmlich lächerliches, untätiges Phrasentum Gregers Werle, der immer etwas anzubeten haben muß, nicht durchschaut, wird dadurch nicht besser, kein anderer, daß er erfährt, daß seine Frau die Geliebte von Gregers Vater war, daß Hedwig nicht sein Kind ist. Aber das unschuldige Kind wird von Gregers verwirrenden Worten in den Tod gehetzt. Einen vergeblichen Tod: In dreiviertel Jahren wird Hedwig für Hjalmar Ekdal nichts sein als ein schönes Deklamationsthema. Man nehme dem Durchschnittsmenschen, meint der Zyniker, der Arzt Dr. Relling, die Lebenslüge, so nimmt man ihm sein Glück: Der Wahrheitsapostel erscheint als lächerlich gefährlicher phantastischer Narr, als der Dreizehnte bei Tisch. Und Ironie der Ironie: zu gleicher Zeit, da Gregers den Freund aufklärt, beschließen Gregers Vater und dessen Wirtschafterin, eine Ehe zu gründen, zuvor aber sprechen sich beide — sie haben es nötig und nicht, denn eigentlich weiß jedes, wie das andere bisher gelebt — offen aus: Die wahre Ehe?!

Ibsen

Karikatur (stark verkleinert) aus: Berühmte Zeitgenossen, von Olaf Gulbransson Verlag von Albert Langen in München

Rosmersholm

Als man dem Volksfeinde Dr. Stockmann die Fenster eingeworfen hatte, als er ganz allein stand, da reifte in ihm der Plan, eine Schule zu gründen und mit Hilfe seiner Tochter Petra freie, vornehme Menschen heranzubilden. Von diesem Schluß führt eine gerade Linie zu „Rosmersholm", dem Drama vom Adelsmenschen. Kein leichter Spott mehr über das Ideal, aber wehmütige Resignation. Wohl möglich ist der Adelsmensch, wohl möglich das dritte Reich, aber nur nicht ganz in dieser Zeit, scheint das Drama zu sagen. Herr der Gegenwart und nächster Zukunft ist noch der Redakteur Peter Mortensgård, eine andere Art Dr. Relling. Noch hat der die Kraft zur Allmacht in sich. Er vollbringt alles, was er will, denn er will nie mehr als er kann. Peter Mortensgård ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Das ist noch die Summe aller Weltweisheit. Sie ist es nicht für den ehemaligen Pfarrer Rosmer, der sich die Aufgabe gestellt hat, Menschen um sich zu sammeln, ohne Anlehnung an eine Partei, ihren Geist zu befreien, ihren Willen zu läutern und sie dadurch zu Adelsmenschen zu machen. In der erwachten Liebe zu Rebekka West ist nach den schmerzlichen Jahren der Trauer um den freiwilligen Tod seiner Gattin Beate ein neuer Sommer, eine neue jugendliche Anschauungsweise über sein Gemüt gekommen. Aber er scheitert, denn er muß erfahren, daß seine Befreiung aus alten Vorurteilen mit dem Tode Beatens erkauft worden ist, daß Rebekka West vor Jahren in leidenschaftlicher sinnlicher Liebe zu Rosmer Beate auf den Todesweg getrieben hat. Nun steht die Tote zwischen ihm und der längst zur Entsagenden gewandelten Rebekka. Einst nur Wille, nur Trieb, nur dämonische Gier, morallos, religionslos, hat sie der Umgang mit dem zarten, weichen, edlen Rosmer geläutert, geadelt, aber er auch ihren eigenen Willen krank gemacht. Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück. Sie adelt: Rebekka will freiwillig die Schuld sühnen, selbst über sich Richter sein. Denn die Menschen der

freigewordenen Weltanschauung richten sich selbst. Und Rosmer geht mit ihr den Weg, den Beate gegangen. Vielleicht, so soll man ahnen, kommt die Zeit, wo der neue Adelsmensch beides hat, der noch ungebrochenen Rebekka lebensstarken Willen und des Pfarrers Rosmer vornehm reines Herz.

Frau vom Meere

Schließlich die „Frau vom Meere", das letzte der Dramen, die mit der „Nora" begannen. In der Stimmung ein wundervolles Erinnerungsdrama an den norwegischen Sommer von 1885, an die Meereswanderungen in Molde, als Ibsen nach langen, langen Jahren die Heimat wiedersah, sein geliebtes, in Deutschland so schmerzlich entbehrtes Meer, das Symbol alles Rätselhaften, Schaurig-Schönen, aller ziehenden ungestillten Sehnsucht, aller hypnotischen Stimmungsmacht, „die wie ein Wille wirkt", aller menschlichen Abhängigkeit. Dem Gedankengehalte nach ein Ehedrama wie die „Nora", die „Gespenster", das zum Ausgangspunkte die so oft von Ibsen schon diskutierte Kaufehe hat. Die vom stürmischen Meere in den stillen lauen Fjord verschlagene „Meerfrau" Ellida lebt als zweite Frau des Dr. Wangel und Stiefmutter zweier Töchter eine sonderbare Ehe. Sie steht außerhalb der Erinnerungen von Mann und Stiefkindern und kann als Fremde daran nicht teilnehmen; sie hat eigene Erinnerungen, die unbewußt sie schmerzlich bedrängen, die sie keinem verrät. Sie war einst mit einem fremden Steuermanne wenige Tage verlobt, sie löste das Verlöbnis, aber sein Bild erscheint ihr, sie ist mit ihm durch die geheimnisvolle Macht der Telepathie verbunden. Nun kommt er wieder, um sie zu holen. Und nach langem, schwerem Kampfe gibt sie Wangel, ein gütiger Adelsmensch wie Rosmer, frei: frei soll sie wählen. Kein Mensch soll und darf und kann Gedanken, kann eine ins Unbekannte, Unbeschränkte, Grenzenlose ziehende Sehnsucht binden. Aber wie Ellida in Freiheit unter eigener Verantwortung wählen darf, da ist — und von vielen ist dieser Schluß angefeindet worden — die hypnotische Macht des Fremden, die sie bisher in sein Grauen zog, dahin. Jetzt kann Ellida entsagen, jetzt hat sie mit ihrem Mann und ihren Kindern nur noch gemeinsame Lebenserinnerungen. Ihre wahre Ehe beginnt. —

Form der Gesellschaftsdramen

Wie durch ihren revolutionierenden Gedankengehalt wirken nun diese Dramen auch durch ihre Form. Langsam ist erst diese neue Form geworden, die Form des analytischen psychologischen Dramas. Zunächst fällt der Vers. Das Zeitlustspiel von der „Komödie der Liebe" war noch ein Lustspiel in

Der Vers fällt

Versen, der „Bund der Jugend" kennt nur den Prosadialog, seine Sprache ist die natürliche tägliche Umgangssprache. „Die Kunstformen", schrieb Ibsen, „sterben aus, ebensowohl wie die ungeheuren Tierformen der Urzeit ausstarben, als ihre Zeit war. Eine fünffüßige Jambentragödie ist schon heute eine ebenso seltsame Erscheinung wie der Vogel Dodo, von welchem nur noch einige wenige Individuen auf einer afrikanischen Insel leben."

Entwicklung der Technik des analytischen Dramas

Noch aber bleibt viel von der alten Technik. Noch spielen Intrigen und Mißverständnisse eine große Rolle, noch wird gelauscht, noch werden Briefe vertauscht, noch wird mit drei Verlobungen geschlossen, noch gibt eine Art Räsoneur Erklärungen für die Zuschauer. Nun fällt das weg, wie der Monolog, das Beiseitesprechen schon gefallen war. Die Handlung vereinfacht sich. Man merkt das schon aus der Zahl der handelnden Personen. Für die noch verwickelten Situationen des „Bundes der Jugend" und der „Stützen der Gesellschaft" braucht Ibsen noch fünfzehn und neunzehn Personen; das „Puppenheim", die „Gespenster", „Rosmersholm" kommen mit fünf und selbst

die bewegtere Handlung des „Volksfeindes“ kommt mit nur neun Personen aus. Es verengert sich der Zeitraum, innerhalb dessen ein Drama sich abspielt. Einen Tag und eine Nacht umfassen das „Puppenheim“, die „Gespenster“ und „Rosmersholm“. Von einer Handlung kann man nicht mehr reden, nur von Katastrophen: es wird enthüllt. Wenn der Vorhang über dem ersten Akte aufgeht, da deckt die Vergangenheit irgendein dunkles Geheimnis, ein Verbrechen, einen Fehltritt, der meist gesellschaftlich bedingt ist. Aber Akt für Akt, Szene für Szene, ja Satz für Satz wird ein spinnwebzarter Schleier nach dem andern weggezogen, eine Seele bis aufs letzte entkleidet, ein notwendiges Schicksal heraufbeschworen. Was Ibsen im „Nora“-Entwurf sagt: „Die Katastrophe nähert sich unerbittlich, unabwendbar“, gilt für alle diese Enthüllungsdramen, deren reinster Ausdruck „Ein Puppenheim“, „Gespenster“, „Die Wildente“ und „Rosmersholm“ sind. Und die Enthüllung vollzieht sich durch den Dialog, diese stilistische Wunderschöpfung Ibsens, einen Dialog, der die vollständige Illusion der Wirklichkeit geben soll, gibt, naturwahr, und doch mehr als naturwahr, ganz und gar nicht naturalistisch ist. Jeder Satz, jedes Wort hat eine zweite, dunkle, auf die Katastrophe vorbereitende Bedeutung. Es steht ebensoviel *in* den Zeilen wie zwischen den Zeilen. Es ist ein Dialog der Andeutung, der Geste, ein Dialog, der durch die Bedeutung, die er dem schlichtesten Satze gibt, auch das Schlichte, Triviale vergeistigt. Ein rein naturalistischer Dialog hat allerlei Zufälligkeiten, er schweift ab, er ist in Teilen für die Katastrophe ohne Bedeutung: nichts von alledem hier: hier ist kein Zweifel, kein Wort ist Zufall, vom „Puppenheim“, von den „Gespenstern“, von „Rosmersholm“ läßt sich kein Satz streichen. Und nichts ist für den Zuschauer zur Aufklärung geschrieben, selbst nicht im ersten Akte: alles ist innere nötige Form. Was für den Zuschauer andeutungsreich ist, ist es auch für den Hörenden. Vor den Rätseln, vor denen der Zuschauer steht, steht auch der Spielende; des Zuschauers ungelöste Fragen sind auch *seine* ungelösten Fragen. Und was vom Dialoge gilt, gilt auch von den Personen. Man hat sie mit Unrecht Marionetten genannt. Sie sind Typen und doch wieder mehr: typischer als Individuen, individueller als Typen — — Symbole.

Ibsen

Und wie der gedankliche Gehalt Ibsen in jedem Drama auf einer anderen höheren Stufe der Entwicklung zeigte, so auch die dramatische Form. Auch für sie ist die „Wildente“ der Wendepunkt. Jedes Wort wird hier zum Symbol, wie früher nur die allgemeine Stimmung Symbol war, wenn z. B. in den „Gespenstern“ ein unaufhörlicher Regen niedergeht. Früher hatte ja auch jeder Satz seine versteckte Bedeutung, aber sie stand nur in Beziehung zur Katastrophe; zu dieser Beziehung kommt jetzt noch eine zweite, dunkle, rätselhafte. „Ich weiß es nicht, aber es war gleichsam, als wenn er etwas anderes meinte als er sagte — die ganze Zeit über“, sagt die kleine Hedwig von Gregers Werle-Ibsen. Die Wildente des alten Leutnant Ekdal ist eine Wildente, aber zugleich ein Symbol seines lahmgeschossenen Daseins. Und von Drama zu Drama gewinnt das Rätselhafte an Macht. Dichterer Nebel geht nieder: immer mehr wird Ibsen zum „Meister des Doppelsinns“, als den ihn Dehmel später in einem feiernden Gedichte einmal bezeichnete. In der Frau vom Meere wirken schon die geheimnisvollen Kräfte der Suggestion und Telepathie. Doch sah die Zeit der achtziger Jahre — man muß das betonen — Ibsen auf diesen neuen mystischen Bahnen mehr mit Kopfschütteln

Symbole

Doppelsinn

Ibsen als mit immer neuer Begeisterung wandeln. Der Ibsen, der auf die Jugend damals wirkte, das war der Gesellschaftskritiker bis zu den „Gespenstern".

Rückblick

Zola, Tolstoi, Dostojewski, Ibsen untereinander verglichen

Wir blicken einen kurzen Augenblick zurück auf Welt und Werk und Persönlichkeit der vier großen ausländischen literarischen Anreger dieser Zeit, auf Zola, Tolstoi, Dostojewski und Ibsen. Wie klar und groß erscheint, nur für sich gesehen, jeder einzelne dieser Künstler! Wie überragend! Nichts mehr Beweis, als daß sie in einer nivellierenden Zeit keiner Partei, keiner Richtung sich unterordnen ließen. Sozialisten, Individualisten, Kommunisten und Anarchisten, Politiker und Philosophen, Psychiater und Nationalökonomen, Gegenwartshasser und Zukunftspropheten haben sie zu ihren Führern erkoren, um immer wieder von ihnen wechselnd enttäuscht und begeistert zu werden. Am ehesten gehört noch Zola zu einer bestimmten Partei, auch das bezeichnend für seine und seines Werkes im Vergleich zu den drei andern doch sekundäre Bedeutung.

Ihre Weltbilder und die Zeit

Aber wie unruhig gärend erscheint die Zeit, die vier solche Gegenpole haben konnte, erscheint die Generation, die diesen so verschiedenartigen geistigen Welten in gleicher Anteilnahme folgen konnte! Wie hilflos in ihrem sehnenden Suchen! Man braucht nur einige Hauptideen dieser Führer der Moderne gegenüberzustellen und man beschwört das Bild einer Zeit, die nicht weiß, wo aus noch ein.

Gegensätze in ihren Wertungen

Welch ein Unterschied in der Wertung der wichtigsten kulturellen Güter! Es ist alles klar, sagt Zola, die Wissenschaft weiß alles: der Künstler als wissenschaftlicher Experimentator gibt sicherste Erkenntnisse. — Es ist alles klar, sagt Tolstoi, nur die Wissenschaft weiß nichts, aber der Gläubige weiß alles, urewig einfache Wahrheiten. — Es ist alles trübe, sagt Ibsen, nötig ist die Wahrheit, nötig vielleicht auch die Lüge, alles wandelt sich, ändert sich, auch das tiefste Gefühl, was bleibt und nötig ist, das ist allein der sittliche Trieb, drum gebe ich überhaupt keine Antworten, ich beunruhige euch, ich zertrümmere eure Welt und zeige die Trümmer in magischem Lichte, ich stelle überhaupt nur Fragen und eine Frage immer wieder: Was tust aber nun du? — Es ist alles phantastisch, sagt Dostojewski, das Allerrealste ist unheimlich. Und er trifft sich darin mit Ibsen.

Gegensätze in ihren Hoffnungen

Danach kommt eine andere Welt, sagen sie alle. Der Adelsmenschen, sagt Ibsen, keines Adels des Geldes, keines der Geburt, keines der Kenntnisse, der Begabung, nur des Gemütes und des Willens. Der wissenschaftlichen Arbeiter, sagt Zola. Der Armen im Geiste, sagt Tolstoi. Der Leidenschaftlichen der Erkenntnis, der Gottmenschen, sagt Dostojewski: denn noch ist die Zeit des Tierisch-Dämonischen.

Gegensatz ihrer Lebensregeln

Wie aber diese Zeit heraufführen? Man schaffe andere Zustände, sagt Zola, dann werden auch die Menschen anders werden. Man schaffe andere Menschen, wirft Tolstoi ein, dann werden auch die Zustände anders. Man revolutioniere die Menschen, sagt Ibsen, dann wird es überhaupt Zustände in dem heutigen Sinne nicht geben.

Darum: Du mußt einfach werden, sagt Tolstoi: je mehr wir geistig leben, desto weniger begreifen wir die Bedeutung des Lebens, der Geist ist die Macht der Finsternis. — Nein, ruft Dostojewski, der Geist ist die Macht

des Lichts. Du mußt geistig leben, die Leidenschaft der Erkenntnis haben: dann erst wirst du ein wahreres, reicheres Leben führen. — Der Geist dörrt das Herz aus, sagt Tolstoi; nein, erst auf der höchsten Stufe der Erkenntnis kannst du höchst religiös sein, erwidert Dostojewski. — Führe dich nicht in Versuchung, lehrt Tolstoi beten; spiele mit der Gefahr, damit du neue Lebensmöglichkeiten erkennst, sagt Dostojewski. — Geh' ein zu Gott, da ist es ruhig, versichert Tolstoi; Gott quält, versichert Dostojewski. Ibsen

Welch ein Gegensatz dann in der Beurteilung der nächsten künstlerischen Aufgaben! Du mußt als Künstler beobachten, du mußt mikroskopisch sehen, sagt Zola. — Nein, sagt Ibsen, der „Wortkarge, Sinnstarke", wie ihn Richard Dehmel genannt hat, der Mensch ist ein weitsichtiges Geschöpf, — „wir sehen am klarsten in einem großen Abstand; die Details verwirren; man muß heraus aus dem, was man beurteilen will; den Sommer schildert man am besten an einem Wintertage". — Beobachtung und Studium hat überhaupt mit Dichtung nichts zu tun, eifert Tolstoi: was für eine Verkehrtheit, aus der Dichtkunst, die Einheit von Gefühl, Erkenntnis, Religion und Moral ist, eine Wissenschaft zu machen, wo doch die Wissenschaft alles mechanisiert und auf die Fragen keine Antwort gibt, deren Lösung jedes Dichterwerk unausgesprochen in sich trägt. Was soll der Künstler?

Das Volk darstellen, die große Masse einführen in die Kunst, das ist eine große künstlerische Zukunftsaufgabe, meint Zola, meint Tolstoi. Wie ist das möglich? Nichts einfacher, antwortet Tolstoi, du mußt hernieder zum Volke; es zu verstehen ist einfach, denn einfach sind seine Bedürfnisse. — Nichts einfacher, antwortet auch Zola, man braucht es nur zu studieren, Milieustudien zu machen, Tage oder Wochen oder Monate, je nachdem. — Unmöglich, du dringst nie in sein Geheimnis, ruft die Stimme Dostojewskis, der mit dem Volke gelitten, körperlich im Zuchthause an sie gefesselt: „Ich habe unser Volk gesehen und kenne es, ich habe viele Jahre mit ihm zusammen gelebt, ich habe mit ihm gegessen und geschlafen; ich selbst war den Verbrechern zugezählt; ich habe mit ihnen gearbeitet, mit schwieliger Faust . . ." und doch: durch eine tiefe Kluft sind Adel und Gebildete vom Volke getrennt. — Was überhaupt Volk darstellen, sagt Ibsen. Die Masse ist nicht der Kern des Volkes. Das ist eine Zeitungslüge. „Die Menge ist bloß der Rohstoff, aus dem wir, die Besseren, ein Volk erst bilden sollen." Seine Stellung zum Volke

Wenn man dies Durcheinander verwirrender Stimmen und ihrer Antworten in den einfachsten Lebens- und Kunstfragen hört — und man bedenke, daß für viele damals schon die wieder anders nuancierten Stimmen Nietzsches und Stirners dazu erklangen —, so wird einem manches Wort aus dem Wirrwarr der Stürmer und Dränger der achtziger Jahre weniger literarisch erscheinen, weniger als jüngstdeutsche Phrase, sondern menschlicher, wahrer; und ein in das Durcheinander der Führer und Propheten hinausgeklagter Vers wie etwa der von Conradi: „O wir sind einsam, grenzenlos einsam" wird als echtes Verlassenheitsgefühl einer hilflosen Zeit sogar tief ergreifen. Und aufgehen wird einem auch, was diese Zeit so rätselhaft, ihre Darstellung so kompositionslos, so verwirrt linienreich macht: sie ist weltanschaulich keine große klare Flut, die trägt, sie ist ein Strudel, der hinabzieht; sie ist nicht Ordnung, sie ist Chaos. Wer sie auf einige Schlagworte bringt, der macht sich ihre Darstellung bequem, aber fälscht ihr Bild. — Folgerungen für die Beurteilung der Jüngstdeutschen

Siebentes Kapitel

Berliner Theater — Die Freie Bühne

Berliner Theater Die Freie Bühne

Im Jahre 1887 sah Berlin ein interessantes Gastspiel. Das noch nicht ein Jahr alte französische Théâtre libre eines noch vor Jahresfrist selbst seinen Landsleuten unbekannten Herrn Antoine erzielte mit ebensowenig bekannten Schauspielern — es waren Dilettanten — durch die Naturwahrheit des Spiels und die Eigenart des Spielplans, der nur aus modernen Dramen des In- und Auslandes bestand, einen großen Erfolg. Staunend hörte man die seltsame Geschichte der Gründung dieses jüngsten Pariser Theaters, die Geschichte der Gründung eines merkwürdig „spekulativen Kopfes". Antoine, ein junger, gänzlich mittelloser, schlecht bezahlter Beamter der Compagnie du gaz will sich, ehrgeizig wie er ist, durch eine Reform des Theaters einen Namen machen: etwas in Paris so gar nichts Seltenes. Er weiß geeignete Dilettanten als Spieler einer phrasenlosen, poselosen, unpathetischen Kunst um sich zu scharen; moderne naturalistische Dichter werden entdeckt, ein kleines Theater, das noch nicht mal 350 Plätze faßt, gemietet. Der erste Abend macht Leiter und Autor berühmt. Was schadet's, daß Antoine anfangs selbst die Einladungskarten austragen, daß er immer wieder nach einem Theater suchen muß, daß er kaum mit Müh' und Not das nötige Geld zusammenbetteln kann: er läßt sich nicht abschrecken, und nach drei Jahren kann er sich rühmen, allein dreißig bisher unbekannte Autoren, über sechzig unbekannte Dramen aufgeführt, seine Landsleute mit großen ausländischen Künstlern wie Ibsen, Tolstoi, Turgenjew bekannt gemacht zu haben. Dramen, die er zuerst aufgeführt hat, spielen alle französischen Bühnen nach, sein Stil der Aufführung wird vorbildlich, bald zählen zehn seiner Darsteller, seiner unausgebildeten Dilettanten, zu den Mitgliedern großer französischer Bühnen.

Antoines Théâtre libre

Berliner Theater der siebziger Jahre

Was Wunder, daß die Sehnsucht nach solch einem ähnlichen Theaterunternehmen sich auch in Berlin regen mochte! Das Theater der Reichshauptstadt stand bis zum Beginn der siebziger Jahre genau auf der gleichen niedrigen Stufe kunstloser Geschäftspraxis, wie sie, von wenigen Ausnahmen (z. B. Laube) abgesehen, in den Jahren 1850 bis 1870 für ganz Deutschland bezeichnend war. Man lasse sich durch keine Statistik täuschen: man spielte die Klassiker, weil Klassikeraufführungen nichts kosteten. In Wahrheit hat man nie weniger Achtung und Verständnis für den Kunst- und Lebenswert einer dramatischen Dichtung gehabt wie in jenen Jahrzehnten. Da kam im Mai 1874 ein erster frischer Luftzug in den dumpfen Theaterbetrieb der Schablone oder der Aufregung durch das erste Gastspiel des Meininger Hoftheaters. So hatte man Shakespeares Julius Caesar noch nie gesehen, eine solche Wirkung von Schiller nicht mehr erwartet, von Schiller, den man langweilig zu spielen, gelangweilt zu schauen gewohnt war. Farbige Pracht entzückte das Auge: welch ein Bild der Krönungszug der Jungfrau von Orleans, an dem jedes Gewand, jeder Helm echt war! Wie lebensvoll wirkten die Massenszenen, wie bewegten sich die Statisten ohne Ängstlichkeit und Steifheit und Puppenhaftigkeit, wie gelangen sogar Schlachtszenen, die bisher immer das Grauen der Regisseure, die kindliche Freude eines an Lächerlichkeiten sich schadlos haltenden naiven Publikums gewesen waren! Wie be-

Die Meininger

weglich und natürlich ward gesprochen, wie spielte auch mit, wer nicht gerade sprach! Und wen der Pilotystil der Bühne, die Überfütterung mit Prunk verdroß, mit Recht verdroß, den konnte doch immer die Tatsache versöhnen, daß man die Virtuosen zurückzudrängen, das Kunstwerk als Ganzes erstehen zu lassen sich wenigstens redlich mühte. Gewiß, der Spielplan war nicht allzu groß, nicht jede Dichtung vertrug solche Regie. Aber die Meininger wußten doch Adalbert Lindner und Fitger zu spielen, sie spielten glänzend Wildenbruch, der Aufgaben für eine Regie der Massen stellte, sie wagten sich sogar an Björnson und Ibsen, den Ibsen der „Nordischen Heerfahrt" und der „Kronprätendenten", Anfang 1886 gar an den Ibsen der „Gespenster". **Berliner Theater Die Freie Bühne**

Das erste Gastspiel des Meininger Hoftheaters war das Theaterereignis des achten Jahrzehnts gewesen, das des neunten schien die Gründung des Deutschen Theaters im Jahre 1883 zu werden. In Verbindung mit den berühmtesten Schauspielern der Zeit, mit Schauspielern wie Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Schauspielerinnen wie Klara Ziegler, Franziska Ellmenreich, hatten es Adolf L'Arronge, der Dichter harmloser Volksstücke, und Dr. August Förster gegründet. Der eigentliche künstlerische Leiter war August Förster, der ehemalige Direktor des Leipziger Stadttheaters, ein Schüler Laubes, der von den Meiningern aber gelernt hatte, was von ihnen zu lernen war. Verpönt war im Deutschen Theater jede Deklamation, jedes Hervortreten: Zusammenspiel hieß Försters oberstes Gesetz. Künstler, die sich nicht unterordnen konnten, wurden hinausgedrängt, noch aber blieben z. B. Georg Engels, Agnes Sorma, Hedwig Niemann, und ein jüngerer Nachwuchs kam herauf wie Teresina Geßner, Otto Sommerstorff, Max Pohl, Else Lehmann, Joseph Kainz. In Joseph Kainz namentlich erstand dem deutschen Theater ein Schauspieler, dessen Sprechweise, ein schnelles Sprechtempo, in Deutschland bald ebenso im Guten wie im Bösen vorbildlich ward, wie seine Kunst, dem Dichterworte durch ein lebhaftes nervöses Körperspiel, ein feines Spiel der Hände, der Muskeln zu Hilfe zu kommen, es gar dadurch zu ersetzen zu suchen. Was aber nicht befriedigte, von Jahr zu Jahr weniger, das war der Spielplan. Sicherlich waren die Vorstellungen des „Don Carlos", von „Romeo und Julia", von Grillparzers „Jüdin von Toledo" und „Weh dem, der lügt", von Hebbels „Maria Magdalena" und „Herodes und Mariamne" Meisterleistungen. Aber was man von lebenden Dichtern aufführte, war wertlos. Eine große schauspielerische Kunst ward an Werke wie Ohnets „Hüttenbesitzer", an Blumenthals „Probepfeil" und „Große Glocke", an Lindau, Gottschall, Lubliner, die Birch-Pfeiffer, an die Possen von L'Arronge verschwendet, der seit 1888 nach dem Weggange von August Förster (als Direktor an das Wiener Burgtheater) einziger Leiter war. **Das Deutsche Theater**

Und nicht viel besser stand es um die anderen Berliner Bühnen. Zwar von den erst 1888 neugegründeten beiden Bühnen, von dem Berliner Theater und dem Lessingtheater, konnte man um 1889 selbstverständlich noch wenig sagen. Jedenfalls schien man mehr als vom Berliner Theater, dessen Leiter Barnay war, vom Lessingtheater erwarten zu können, das Anzengruber und gar Ibsen zu spielen suchte. Ohne alle Bedeutung war bis etwa 1886 das Königliche Hoftheater. Erst als an Stelle von Hülsen Graf Bolko von Hochberg Generalintendant geworden war, ward es leise besser, zunächst mit den Klassikervorstellungen. Aber ohne allen literarischen Wert war der moderne Spielplan, da herrschten Moser, Blumenthal, Benedix, Putlitz und **Andere Bühnen**

Berliner Theater Die Freie Bühne

die Birch-Pfeiffer. Höchstens ein Drama von Wildenbruch fand im Hoftheater mal seine Uraufführung. Aber Wildenbruch war keine große moderne Aufgabe.

Ibsen im Residenztheater

Eine Aufführung von mehr als Zeitbedeutung erlebte Berlin nur am 9. Januar 1887 im Residenztheater, das sonst nur das französische Gesellschaftsstück, Sardou und Dumas, spielte. Hier wurden unter dem Direktor Anton Anno Ibsens „Gespenster", mit deren Aufführung kurz vorher Augsburg und die Meininger vorangegangen waren, in Gegenwart des Dichters selbst gegeben. Immer wieder ward Ibsen auf die Bühne gerufen. Unvergeßlich war der Eindruck des Dramas, auch die Kritik sorgte dafür, daß die Erregung nicht gleich zur Ruhe kam: mit kluger Kühle der Welterfahrung opponierte, ohne die dichterischen Werte zu verkennen, Theodor Fontane gegen Tendenz und Inhalt, ratlos stand der Berliner Nestor der dramatischen Kritik, Karl Frenzel, vor dem Werke, Blumenthal blamierte sich, indem er sein normales erotisches Empfinden den „Perversitäten" Ibsens gegenüberstellte Bald folgte eine Aufführung von „Rosmersholm" nach, und wieder war es derselbe Schauspieler, der jetzt mit seinem Rosmer wie vorher mit seinem Pastor Manders durch Schlichtheit, Wahrheit und Natürlichkeit ergriff: Emanuel Reicher. Und wie in diesem seltenen Menschen und Künstler lebte in so vielen anderen Schauspielern der Wunsch, öfter vor solche große moderne Aufgaben gestellt zu sein, die neue Darstellungskunst an neuen Werken zu erproben. Der Wunsch aber, öfter solche Offenbarungen moderner Kunst zu hören, war rege in allen Enthusiasten der Moderne. Und ähnlich dachte jeder moderne Dramatiker: gäbe es doch ein Theater, das nur der Gegenwart gälte. Daß diesen Wunsch keine der vorhandenen Bühnen erfüllen konnte, war jedermann klar: die waren alle abhängig vom großen zahlenden Publikum, noch mehr von der Zensur, der man ein Schauspiel wie Ibsens Gespenster ja erst nach hartem Kampfe abgerungen hatte. Da fiel der Blick auf das Théâtre libre von Antoine. So etwas ähnliches mußte man schaffen.

Plan einer Freien Bühne

War so der Wunsch nach einem Théâtre libre, einer „Freien Bühne", ausgesprochen oder unausgesprochen in vielen rege, verwirklicht ward er doch nicht von denen, an die man zuerst denken könnte, von den jungen Dramatikern, sondern von jungen Kritikern und Journalisten. Es war im Frühjahr 1889, so weiß Julius Hart in vor kurzem (Oktober 1909) erschienenen „Persönlichen Erinnerungen" an die „Entstehung der Freien Bühne" zu erzählen, da

„. . . trat eines Abends im Zuschauerraum des ‚Neuen Theaters' am Schiffbauerdamm, in der Zwischenpause der Vorstellung, Theodor Wolff, damals der Benjamin unter den Theaterkritikern und jetzt Leiter des ‚Berliner Tageblattes', an mich heran und sagte: ‚Sie und Ihr Bruder haben vor einiger Zeit eine Novitätenbühne für das neue Drama gründen wollen. Die Idee ist richtig. Ein ‚Théâtre libre' wäre auch für uns eine Notwendigkeit. Nun haben Maximilian Harden und ich die Absicht, einen neuen Versuch zu machen. Gehen Sie mit? Wir denken auch an Otto Brahm und Paul Schlenther. So könnten wir ‚Theaterkritiker' doch auch einmal durch und durch positive Arbeit leisten.'"

Maximilian Harden

Von den hier genannten Kritikern ist der damals unbekannteste der wohl heute bekannteste: Maximilian Harden, der Herausgeber der „Zukunft". Ein guter Kenner des Theaterbetriebes, da er selbst eine Zeitlang Schauspieler gewesen war, ein guter Kenner auch der europäischen Bühnenstiltraditionen, da er die größten Theaterstädte Europas gesehen hatte. Eine rätselvolle

Maximilian Harden

Photographie Rudolf Dührkoop in Berlin

Berliner Theater Die Freie Bühne

Natur! Ein Publizist von temperamentvoller Erregung und dann wieder kühler Beherrschung, sachlich und dann wieder, wenn auch ohne Absicht, persönlich-höhnisch, ein Mensch mit starken Sympathien und Antipathien — „Er liebt stark, er haßt stark. Er liebt wohl noch mehr, was er haßt, als was er liebt. Es fördert ihn" hat ein scharfer Kritiker mal von ihm gesagt —, ein blendender Widerspruchsgeist, man weiß nicht recht, ob aus Kombinationslust oder aus Rechthaberei, ein verbissener Freund der Wahrheit, der keine persönlichen Konsequenzen scheut, ein erregter Mahner zur Aufrichtigkeit, bei dem man doch das Gefühl nicht los wird: er muß vorn stehen, sich spielen sehen, ein wenig mit seiner Selbstlosigkeit für sich oder seinen Stil Propaganda machen. Ein trefflicher Kenner nicht nur der deutschen, auch der ausländischen Literatur, nur leider mit von Jahr zu Jahr mehr hervortretenden Idiosynkrasien. Als Beurteiler klar, ein feiner Porträtmaler seiner Lieblinge — wie frühe hat er Ibsen und Strindberg, Tolstoi und Dostojewski, Zola und Nietzsche nicht nur als Dichter, auch als Menschen zu begreifen gesucht! —, wird er leicht konstruierend, wenn er einen nicht mag, ist er leicht mit Einflüssen bei der Hand, wenn zwei Dichter ein und dasselbe Problem, ein und dasselbe Motiv behandeln: mag er auch selbst, der mit seinem Wissen prunkt, so daß man ganz klein und beschämt wird, keinen Zettelkasten seines Wissens haben, die Dichter, die er nicht mag, haben einen. Als Stilist ein Meister der Antithesen, der Pointen, zuzeiten auch der klaren Worte und klaren Sätze, ein Goldschmied der Rede, zuzeiten aber auch ein Drechsler von verschnörkelten Bandwurmsätzen, die einem den Atem nehmen, den Kopf mit Wissenskram überfüttern.

Otto Brahm und Paul Schlenther

Zusammen gehören Otto Brahm und Paul Schlenther. Beide sind Germanisten, beide Schüler von Wilhelm Scherer, dem klugen, klaren, urteilssicheren Literarhistoriker, aus dessen Werken heute nur ein leiser Hauch von Kühle weht, Schüler von Wilhelm Scherer, dem Manne mit der feinen Witterung, der schon 1870 den vollständigen Sieg des Realismus und der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung auch in der Poesie nicht nur konstatiert, sondern auch, ein freudiges Kind seiner Zeit, als Zeitnotwendigkeit begrüßt hatte. In solchen Anschauungen wächst Otto Brahm auf und zieht zunächst mit der Einseitigkeit rücksichtsloser jugendlicher Prinzipientreue ihre Konsequenzen. Er haßt wie viele seiner Zeit Schiller. Denn das ist ja einer, der, entgegengesetzt aller naturwissenschaftlichen Zeitrichtung, der Beschränkung auf Tatsachen und Einzeluntersuchungen „gleich zu den letzten Dingen emporflog". Er liebt, auch wie viele seiner Zeit, im ausgesprochenen Gegensatze zu Schiller, Kleist; ihm ist sein erstes preisgekröntes Buch gewidmet. Dann klärt sich Brahms historisches Urteil in den beiden ersten Teilen einer leider unvollendeten Schillerbiographie, an deren Anfang das zeitgemäße Wort steht: „Als Student war ich ein Schillerhasser". Brahms Gegenwartsideal aber bleibt das gleiche. Er findet es verwirklicht in der Kunst eines einzelnen großen Dramatikers, in dem Gegenwartsdrama des Gesellschaftskritikers Ibsen. Schienen nicht durch dessen Werke die Worte auch für das Drama erfüllt zu sein, mit denen einst 1870 Brahms Lehrer Scherer den Gegenwartsroman charakterisiert hatte:

„Die Menschen erscheinen wie Puppen in der Hand unüberwindlicher Mächte. Die Verhältnisse, unter denen einer aufwächst, werden ihm ein unabwendbares Ver-

Otto Brahm

Photographie Nicola Perscheid in Berlin 1911

hängnis, das ihn zermalmt oder erhebt. Die verborgensten Orte und Gänge der moralischen Welt werden unablässig durchforscht. Man strebt nach Wahrheit, nach dem Bezeichnenden, Charakteristischen mit einer Energie und Rücksichtslosigkeit, welche für zartbesaitete Gemüter etwas Abstoßendes hat."

Dieser herben Wahrheitskunst Ibsens ist Brahm anfangs als Kritiker ein unermüdlich werbender Prophet, später als Theaterleiter ein einzigartiger Nachschöpfer geworden. Und in diesem Kampfe um Ibsen stand Brahm sein etwas älterer Freund, Paul Schlenther, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters, treu mit etwas mehr Witz, etwas weniger Tiefe zur Seite. Was schadet es, daß sie wohl den Wert der Werke aus Ibsens Mannesjahren etwas unterschätzten, zu sehr nur auf Ibsen, den Gesellschaftskritiker, hinwiesen. Das war eine damals nötige Einseitigkeit. Mit den philosophischen Kolossalwerken eines „Brand", „Peer Gynt", eines „Kaiser und Galiläer" war damals der Boden für Ibsen nicht zu gewinnen. Vielmehr: wenn heute der ältere Ibsen wie ein deutscher Dichter bei uns heimisch ist, die Hoffnung besteht, daß auch der Ibsen der früheren Mannesjahre jetzt bei uns heimisch werden kann, so ist das mit Brahms und Schlenthers, des Mitherausgebers auch seiner Werke, unvergeßliches Verdienst. In dem etwas doktrinären kühlen Kritiker Brahm weckte Ibsen die große, brennende, ein ganzes Leben ausfüllende Liebe. Eine reich belohnte Liebe: noch heute muß man zu Brahm gehen, wenn man eine Dichtung Ibsens erlebt dargestellt sehen will.

Die Gründung der Freien Bühne

Das also waren die Kritiker, die sich an einem Märzsonntage des Jahres 1889 auf eine Einladung von Theodor Wolff und Maximilian Harden hin in dem Weinrestaurant von Kempinski zwecks Stiftung einer „Freien Bühne" trafen. Außer den Brüdern Hart waren nur noch der Humorist Stettenheim, Ludwig Fulda, der damals noch ganz Ibsenenthusiast war und die Augsburger Aufführung der „Gespenster", die erste in Deutschland, mit angeregt hatte, und zwei Fachleute anwesend, der Rechtsanwalt Jonas für die rechtstechnische, der schwedische Hofbuchhändler S. Fischer für die finanztechnische Seite. Man band bald „die zwanglose Unterhaltung an eine Art parlamentarischer Form": die Einberufer selbst schlugen als Leiter der Debatte Otto Brahm vor. In den Grundfragen herrschte Einigkeit: der Gedanke einer Freien Bühne war allen sympathisch, allen geläufig auch der Hinweis auf das Pariser Muster Antoine's. „Auf einen grundlegenden Unterschied jedoch", so erzählt Schlenther in seiner Broschüre „Wozu der Lärm? Genesis der freien Bühne" (1889), „wurde schon damals nachdrücklich hingewiesen. Das Théâtre libre ist das Geschäftsunternehmen eines spekulativen Kopfes, die ‚Freie Bühne' sollte rein künstlerischen Zwecken dienen. Was sie erwirbt, sollte für diese Zwecke ausgegeben werden." Man dachte auch nie an eine Dilettantenbühne, wie die Pariser freie Bühne eine war. In Frankreich, wo die schauspielerische Begabung des Durchschnittsmenschen viel größer, der schauspielerische Dilettantismus viel häufiger ist, da war es ja möglich, daß Antoine einen beispiellosen Erfolg auch bei der Kritik haben konnte mit einer Aufführung von Tolstois „Macht der Finsternis", in der die Hauptrollen von einem Beamten des Finanzministeriums, einem Polizeikommissar, einem Architekten, einem Chemiker, einem Handlungsreisenden, einem Weinhändler, einer Schneiderin und einer Telegraphistin gespielt wurden. Für die Berliner „Freie Bühne" sollten von Vorstellung zu Vorstellung die besten

Paul Schlenther

Nach dem Gemälde von Lesser Ury

Berliner Theater Die Freie Bühne

Schauspieler der ersten Theater gewonnen werden. Deshalb sollten auch die Aufführungen Sonntags gegen Mittag, man dachte an monatlich etwa einmal, stattfinden. Das Gesamtergebnis der ersten Beratung war schließlich der Beschluß einer Bekanntgabe von Zweck und Plan an das kunstsinnige Publikum Berlins.

„Uns vereinigt, so hieß es da, der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind. Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden."

Organisation der Freien Bühne

In der nächsten Beratung aber begann schon der Zwist der Meinungen. Zwar über die Grundform der Freien Bühne mußte man einig sein. Auf Vorschlag des Rechtsanwalts Jonas mußte man, um von der polizeilichen Zensur unabhängig zu sein, die Form eines geschlossenen literarischen Vereins wählen, der dramatische Aufführungen veranstaltete, zu denen nur Mitglieder Zutritt haben konnten. Aber über die Rechte und Pflichten der Mitglieder, ihre Abstufungen und über die Art der Leitung des Vereins kam es bald zu so schlimmen Meinungsverschiedenheiten, daß schließlich die beiden Anreger, Wolff und Harden, ausschieden. Das Ergebnis war: Der Verein besteht aus ordentlichen und außerordentlichen Mitgliedern. Ordentliche Mitglieder sind nur die zehn Gründer des Vereins, alle übrigen sind außerordentliche Mitglieder. Die außerordentlichen Mitglieder haben gegen Leistung eines Mitgliedsbeitrages Anspruch auf je einen Platz in jeder Aufführung, sie haben aber keinen Einfluß auf die künstlerische Leitung. Aber auch die ordentlichen Mitglieder haben nur ein Vorschlagsrecht gegenüber dem von ihnen ein für allemal gewählten Leiter. Der Leiter hat selbständig die Stücke zu wählen, auch über ihre Inszenierung und Darstellung zu verfügen. „Es schlug dabei", so deutet Julius Hart diese „autokratische Zuspitzung", „die Einsicht durch, daß gerade ein Theater vor allem der einheitlichen Leitung bedarf und nicht das Dreinreden allzu vieler Köpfe verträgt." Und es war wohl weniger das System, als die Persönlichkeit des Leiters, die Anstoß erregte: Otto Brahm. Von den Gründern opponierte außer Harden und Wolff nur Heinrich Hart. Er glaubte zu wissen, „daß im Sinne einer feineren Idealität, einer großen Geistes- und Ideenkunst nichts von Brahm zu hoffen war". War aber dafür damals die Zeit? Kaum. Und so wiegt mehr als die Stimme des opponierenden Heinrich Hart die seines Bruders Julius, auch eines Ideenkünstlers, der doch damals für Brahm stimmte und nach zwanzig Jahren (1909) die damalige Wahl rechtfertigte:

Brahm als Leiter

„Die Wahl Otto Brahms, schrieb er, war sicher die beste. Eine durch und durch kühle, gelassene und ironische, keine poetische, aber eine stark kritische Natur. Gerade kein Anreger, kein Begeisterer, kein Entdecker und Pionier, kein Weiser neuer Wege und nicht schöpferisch — und das Jugendlose, Temperament- und Leidenschaftslose seines Wesens stand im Gegensatze zu dem Sturm- und Dranggeist der Jüngsten, zu aller ihrer Unruhe, Gärung und Ausgelassenheit und dem Genietreiben des Naturalismus. Darum aber war er eben der rechte Mann."

Glänzend war zunächst die äußere Entwicklung des Vereins. Schnell fanden sich die Mitglieder. Schon im Sommer 1889 überstieg die Zahl die 350. Auch die Darsteller meldeten sich. Im September konnte die Freie Bühne eröffnet werden; Brahm wählte Ibsens „Gespenster". Keine „Pioniertat", denn Ibsen hatte sich durchgesetzt, hatte doch das Königliche Schauspielhaus — Anton Anno, der ehemalige Leiter des Residenztheaters war hier Direktor —

Berliner Theater
Die Freie Bühne
Entwicklung des Vereins Freie Bühne

Ludwig Fulda

Photographie Erwin Raupp Berlin

im März Ibsens „Frau vom Meere" gebracht! Aber auch wohl nicht nur „eine Tat der Vorsicht", eher ein Programm. „Von Wien hatte man Emmerich Robert als Gast geholt, um den Oswald zu spielen, Agnes Sorma schuf eine wunderbare Regine — eine meisterhafte Darstellung war's in allen Teilen, und es gab einen großen, völlig unbestrittenen Sieg." Die Zahl der Mitglieder wuchs bis auf neunhundert: aber es waren nicht nur Freunde der neuen Literaturbewegung, auch viele Feinde, die die Mitgliedschaft des Vereins erwarben, als für die zweite Vorstellung ein unbekanntes

Berliner Theater Die Freie Bühne

Vor Sonnenaufgang

Drama „Vor Sonnenaufgang" eines unbekannten Gerhart Hauptmann angekündigt ward. Bald hörte man über das Drama Merkwürdiges tuscheln. Es sei ein Drama ähnlich Tolstois „Macht der Finsternis". Ein Drama der Verrohung und stinkender Bauerndummheit. Es verletze alle dramatischen Regeln. Sonderbar nur, daß der alte Fontane dem Autor einen liebenswürdigen Brief darüber geschrieben habe. Das Drama sei übrigens schon gedruckt. Und man kaufte es, und jeder Feind des jüngsten Deutschland zeterte über seine „Roheit". Es entfessele alle schlimmen Instinkte. In Wirklichkeit entfesselte es mehr die schlimmen Instinkte der Feinde der neuen Kunst und aller Sensationshungrigen. Man trat dem Vereine bei: denn man mußte dabei gewesen sein, wenn die Drachensaat des Naturalismus im eigenen Lande aufging, man mußte ihn sehen, den „gemeinen" Verfasser solcher „Gemeinheiten" oder Sensationen, ihn von Angesicht zu Angesicht umjubeln, umschreien, umklatschen, umhöhnen.

Ich muß hier abbrechen. Denn das naturalistische Drama vom Sonnenaufgang hat eine interessante Vorgeschichte, ohne die es nicht recht verständlich ist. Diese Vorgeschichte ist die Entdeckungsgeschichte des konsequenten Naturalismus.

Achtes Kapitel

Der konsequente Naturalismus

Der konsequente Naturalismus

Die seltsame Entdeckungsgeschichte des konsequenten Naturalismus, dieser deutschen Form des Naturalismus, ist zugleich die seltsame Entwicklungsgeschichte eines einzelnen Künstlers, der auffälligsten, eigenartigsten, fesselndsten Dichtererscheinung aus dem lyrischen Sammelbuche der „Modernen Dichter-Charaktere", die Entwicklungsgeschichte von Arno Holz. Als reizvoller Plauderer hat Arno Holz sie 1891 selbst dargestellt: wie viele Hoffnungen ein Dichter aufgab, wie er sich trennte von aller seiner Vergangenheit, wie er fast eigensinnig, verbissen, um eine neue Kunstanschauung rang, das liest man in dem fast mit idyllischem Behagen geschriebenen Büchlein: „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze."

Sein Entdecker Arno Holz

Frühe ist Arno Holz aus seinem ostpreußischen Heimatstädtchen Rastenburg, wo er 1863 geboren wurde, nach Berlin gekommen. In seiner ersten, von der Augsburger Schillerstiftung preisgekrönten Sammlung „Klinginsherz", wie in den mit seinem Freunde Oskar Jerschke zusammen herausgegebenen „Deutschen Weisen" steht der klangfrohe junge, kaum zwanzigjährige Dichter noch ganz unter dem Einflusse des schwärmerisch verehrten Geibel und eines Modelyrikers wie Julius Wolff. Aber der Anblick fremder und das Erlebnis eigener Not wandelt ihn schnell zum sozialen Lyriker und literarischen Verskritiker. Schon 1885, zwei Jahre erst nach dem Erscheinen der ersten Sammlung, gibt er einen stattlichen Band heraus mit dem stolzen Bekenntnistitel „Buch der Zeit". Gegen Ende steht da ein Zyklus langstrophiger Gedichte, überschrieben „Phantasus". Eigene Erfahrungen, eigenes, über junger Dichterseligkeit bald fast vergessenes, bald um so stärker empfundenes Darben und eigenes Sehnen, eigene Künstlerselbstherrlichkeit und eigene Verzweiflung, eigenes Menschenmitleid hat er da zu dem tragischen Schicksal eines jungen

Buch der Zeit

lyrischen Träumers verdichtet, der in einem Dachstübchen hoch oben im Norden Berlins fiebernd seine Gedichte schreibt:

Der konsequente Naturalismus

Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne,
vom Hof her stampfte die Fabrik,
es war die richtige Mietskaserne
mit Flur- und Leiermannsmusik!

Im Keller nistete die Ratte,
parterre gab's Branntwein, Grog und Bier,
und bis ins fünfte Stockwerk hatte
das Vorstadtelend sein Quartier.

Was tut's! Er schwelgt in seligen Träumen, er fühlt, wie in ihm die „goldene Traumwelt der Hellenen" zur Melodie wird, wie die Göttin Aphrodite ihn liebt; er kann sich als Fürsten von Samarkand träumen, er kann selig durch die Gärten des Okeanos wandeln, er lebt das Leben aller Welt, weiß, daß sein Herz alles mitfühlt, daß er selbst unsterblich, ewig ist, ein fliegender Adler, die Ewigkeit sein Gewand, seine Wiege das Herz der Welt, die Menschheit sein Vaterland. Aber mit diesen Stunden zeit- und raumverlorener Träume wechseln andere: da krümmt sich sein Herz vor Weh, da stöhnt er, schluchzt er, flucht er, wenn er an die grenzenlose Not des hungernden Volkes und das müßig verpraßte Leben seiner Tyrannen denkt, wenn er Zeuge eines elenden Todes in Lumpen sein muß, die Gemeinheit sehen muß, in die die Not die Armut zwingt („Das Los der Armut ist die Schande, das Los der Schande das Spital"), und sein eigenes ärmliches Schicksal, das das Schicksal der erbärmlichsten aller Kreaturen, des dichtenden Phantasten, ist, verquickt sich mit dem fremden Leide:

Arno Holz im 19. Lebensjahre, da er an seinem Erstlingswerk „Klinginsherz" arbeitete
Photographie im Besitze des Herrn Holz

Die Nacht liegt in den letzten Zügen,
der Regen tropft, der Nebel spinnt...
O, daß die Märchen immer lügen,
die Märchen, die die Jugend sinnt!
Wie lieblich hat sich einst getrunken
der Hoffnung goldner Feuerwein!
Und jetzt? Erbarmungslos versunken
in dieses Elend der Spelunken —
O Sonnenschein! O Sonnenschein!

O goldne Lenznacht der Jasminen,
o wär ich niemals dir entrückt!
Das ewige Rädern der Maschinen
hat mir das Hirn zerpflückt, zerstückt!
Einst schlich ich aus dem Haus der Väter
nachts in die Welt mich wie ein Dieb,
und heut — drei kurze Jährchen später! —
Wie ein geschlag'ner Missetäter,
schluchz ich: Vergib, o Gott, vergib!

Nur einmal, einmal noch im Traume
laßt mich hinaus, o Gott, hinaus!
Denn süß rauscht's nachts im Lindenbaume
vor meines Vaters Försterhaus.
Der Mond lugt golden um den Giebel,
der Vater träumt von Mars-la-Tour,
lieb Mütterchen studiert die Bibel,
der Nestling koloriert die Fibel
und leise, leise tickt die Uhr.

Wozu dein armes Hirn zerwühlen?
Du grübelst und die Weltlust lacht!
Denn von Gedanken, von Gefühlen,
hat noch kein Mensch sich satt gemacht!
Ja, recht hat, o du süße Mutter,
dein Spruch, vor dem's mir stets gegraust:
Dem Elend dünkt ein Stückchen Butter
erhabner als der ganze Faust!

Bis dann das Ende kommt, das letzte Licht verbrannt, das letzte Stückchen Brot gegessen ist, bis den Verhungerten die Armenklepper im Frühling vor das Tor karren. Nach einem letzten wunden Aufschrei („Verlacht, verludert

Der konsequente Naturalismus

und verloren!") war doch ein Gruß an die Ewigkeit, ein Jubel über die Schönheit der Welt sein letztes Lied.

Doppelton des Buches der Zeit

Ein ähnlicher Doppelklang des Tones und der Stimmung, wie der von Dichtertraum und Erdenwirklichkeit hier, geht durch das ganze Buch. Bald spürt man, oft in einem Gedichte vereint, einen Hang zur Stille, zur Idylle, der seine Bilder und Vergleiche am liebsten aus der Welt des Märchens holt, der durch die „goldgefaßte Rosenbrille" des Humors, des „alten Weltkauzes", die Dinge verklärt sieht und darstellt — bald wieder ist alles Drang zur Satire und zum lauten Bekenntnisgedicht, der die Sprache der starken, wie Peitschenschläge klatschenden Worte, die Sprache der burschikosen Rede, der Ironie, des Witzes und Spottes liebt und mehr reflektiert als darstellt. Die Satire und das Bekenntnisgedicht aber überwiegen. Die Modeschriftsteller, die die Programmschriften so oft schon abgetan, werden noch einmal in Versen erschlagen oder behaglich „aufgespießt". Den konventionellen paar Motiven der „fliederssüßen Lenzrhapsoden" und der „teegepäppelten Poeten der höhern Dichterklerisei" wird programmatisch die tausendstimmige Poesie der neuen Zeit gegenübergestellt, der großen Zeit, die nicht die blaue Blume zu suchen braucht, die den Lenz auch in der Großstadt findet, die im Volksgewühl heimisch ist, den Klang der Telegraphendrähte begrüßt, den Dampf als Schleier ums Haupt schlingt, im dumpfen Dröhnen der Hämmer ein hohes Lied hört, den Kohlendunst der Gruben nicht scheut, den Fuß selbst ins Gefängnis und ins Spital setzt. Lingg, Wolff, Dahn, Bodenstedt, Träger, Hopfen werden karikiert, gezaust oder burschikos erledigt, aber auch der Dichter Richard Wagner („Das urigste Poetastergenie, das unser Jahrhundert geboren") und Max Kretzer („Du bist das wahre Urgenie der Hintertreppenpoesie") finden keine Gnade. Aber Schack und Keller werden gefeiert, doch auch Geibel und gar Baumbach, das ist noch ein Rest aus der früheren Zeit. Schlimm springt das Weltkind mit den Pfaffen um, schlimm ergeht es dem alten Glauben:

Satire und Bekenntnisgedicht

> Für mich ist jener Rabbi Jesus Christ
> nichts als — der erste Sozialist!
> Auch sag' ich, nützlicher als alle Bibeln
> sind momentan uns unsre Volksschulfibeln!

schlimm kommt die Tageskritik, die offizielle Wissenschaft, die Modephilosophie weg: ein unverwüstlicher pausbäckiger Optimismus liest der skeptisch verschopenhauerten Jugend den Text.

Sehr häufig ist das soziale Tendenzgedicht. Es ist bald Anklage-, bald Mitleidsdichtung, bald soziale Prophetie. Als demokratischen Tendenzpoeten bezeichnet sich Holz selbst, herausfordernd nennt er sich einmal „des Zeitgeists Straßenkehrer". „Ins schwarze Schuldbuch meiner Zeit", so schreibt er, „sind meine Verse rote Glossen." Sein Buch soll zukunftsrot der Welt die Leviten lesen. „Weltverbesserungsoffizin" schreibt er, sich selbst ironisierend, über sein Dichterbuch. Und so kontrastiert er leckersten Überfluß und bittersten Mangel, im Reichtum sich Blähende, in der Not sich Duckende. Er stellt in zwei Gedichten das Bild einer mehr eingebildeten reichen Kranken im Vorderhause, um die sich alles müht, dem Bilde einer in jämmerlicher Not im Hinterhause Sterbenden, um die sich kein Mensch kümmert, gegenüber. Er läßt ein Blumenmädel ihr armseliges Los beklagen. Er schildert feiernd — „Ecce homo" — den Lebenslauf eines Führers des Proletariats, er läßt die

Korruption persönlich auftreten und ist wie der Satiriker der morschen Zeit der Künder der baldigen großen Revolution, des blutigen irdischen jüngsten Gerichts.

Der konsequente Naturalismus

Der künstlerische Wert dieser Gedichte beruht auf Einzelheiten, auf einzelnen in Stimmung getränkten Bildern aus dem Großstadtleben, auf einzelnen Wendungen, auf virtuoser Sprachbehandlung, lautlich schönen Klängen, auf der blendenden Reimtechnik, der so spielend sicheren Verwertung der Reime als Pointen. Aber die Form dieser pathetischen Tendenzgedichte ist alt. Der Ton und Rhythmus Herweghs hat nur auf moderne Stoffe Anwendung gefunden. Was Holz von der deutschen Freiheit sagt, gilt auch von manchem seiner Reflexionsgedichte: auch sie sind nur eine „schwarzrotgoldne Phantasie".

Wo Holz aber nicht die pathetische Kämpferstellung einnimmt, wo er tendenzlos darstellt, mit Liebe auf jedem Detail behaglich verweilen kann, wo er Idylliker ist, da ist er auch ein reinerer lyrischer Künstler. Ein feiner Maler der Nachtstille schildert er da z. B. die altersgraue Stadt, in die ihn eine Wanderung geführt. Oder er erzählt im schlichten Tone des Kinderliedes ein Märchen vom Wind, oder er plaudert aus Kindererinnerungen von Weihnachten, von den tausend Wundern des Christbaums, oder er erzählt, vom Hundertsten ins Tausendste kommend, vom „Teufelsteich", oder er schildert behaglich einen Samstagabend mit der Geliebten, stimmungsreich einsetzend:

Es war ein Tag, wie's ihrer viele gibt,
wenn falb der Sommer in den Herbst zerstiebt;
verstummt schon schien der Vögel buntes Völkchen,
und grau am Himmel standen kleine Wölkchen.
Nur ab und zu schwamm's fernher durch die Luft
noch weich wie ein verirrter Rosenduft,
und wie ein Lenzlockruf, nur herbstlich stiller,
klang hier und da ein später Vogeltriller.
Auf lauen Windes Flügeln kam's und schwand
und reichte wiederkehrend sich die Hand,
wie wenn zwei Herzen durch ein letztes Grüßen
sich noch des Scheidens bittres Weh versüßen.

Kontrastbilder dann: noch lärmt die Arbeit des Werkeltages durch die Fabrikstadt, da eilt er in die Mansardenwohnung der Geliebten: das stille Zimmerchen wird in seiner lieben lächerlichen Alltagsmode bis ins letzte Winkelchen hell; humorvoll wird vom gemeinsamen Kaffeekochen und -trinken der beiden großen Kinder erzählt: die Schilderung eines Abendstündleins vor dem Tor bis zu dem vor Herbstabendschönheit bewegten Abschied schließt das Idyll, in dem alles Breite, Detail, Behagen ist. Aber Holz kann auch kurz, knapp, gar nicht redselig sein. Er drängt die Tragik eines Seemannsloses in vier Strophen zusammen: „Een Boot is noch buten!" Das strenge Gefüge der paradierenden Verse — jedes Wort ein Keil und Hieb und Stich — löst sich in einem reicheren, die Stimmung besser wiedergebenden Rhythmus auf. Man fühle z. B. den Stimmungsrhythmus des „Abschiedes" mit seinen kurzen Strophen und dem reimlosen letzten Vers nach:

Sein Freund, der Türmer, war noch wach,
wie Silber glänzte das Rathausdach,
und drüber stand der Mond.

Er wußte kaum, wie schwer er litt,
doch schlug ihm das Herz bei jedem Schritt,
und das Ränzel drückte ihn.

Der konsequente Naturalismus

So sprach Vers-, Klang- und Reimfreude bald aus jeder Zeile des Buches. „Auf Reime bin ich wie versessen" las man in einem Gedichte. „Besessen wie nur je ein mittelalterlicher Flagellant von seiner Büßeridee" schrieb Holz später in Erinnerung an diese Zeit des Zwanzigjährigen. Nur was im Rhythmus gefügt war, so bekannte er, erregte sein Interesse . . .

„Und vollends hingerissen, gepackt, mitgewirbelt wurde ich erst, wenn es außerdem noch gereimt war . . . Das Höchste, das Entzückendste, das es für mich gab, war damals eine Zeile, die wie eine Kuhglocke läutete . . . Vor solch einem Wunderwerk versank alles. Vor solch einem Wunderwerk war die ganze übrige Welt nur ein Sandkorn, das man zertreten hatte, eine Null, die man ausgewischt . . . Die Sonne schien mir Lieder ins Herz und der Regen tropfte mir Melodien ins Ohr."

Und der selige Augenblick, wo er das Zeugnis dieser Zeit, das erste gedruckte Exemplar seines „Buches der Zeit", mit naiver Freude bewundern darf, steht ihm nach Jahren lebhaft wie gestern vor Augen:

„Es war auf einer Reise in den Hundstagen gewesen nach meiner Heimat, die ich schon seit zehn Jahren nicht mehr gesehen hatte. Die letzte Poststation war erreicht, von da holte mich ein kleines Wägelchen ab, das sehr schön nach Teer und Leder roch und mir noch sehr gut bekannt war. Es hatte uns Jungens früher immer zu den Ferien abgeholt. Und während es sich nun von dem Kruge aus, wo es gehalten hatte, schon in Bewegung setzen wollte und die beiden Braunen davor gerade anzogen, reichte mir der Wirt, der zugleich der Postmeister des Dörfchens war, noch schnell ein Päckchen nach, das schon mehrere Tage lang hier in aller Stille auf mich gewartet hatte und nun doch in einem Haar fast vergessen worden wäre. Mein Herz schlug, als ich es zwischen den Fingern fühlte. Ich wußte genau, was in ihm drin war. Schweizer Marken, mit denen es beklebt war, hatten mir bereits alles verraten. Und während es nun stuckernd die Dorfstraße hinunterging und die Hunde aus den Höfen her bellten und die Kinder auf Spitzzehen hinter den Zäunen standen, verbrannt und flachshaarig, und die Finger in den schmutzigen Mäulern und die meisten nur im Hemde und barfuß, und über allem die Sonne schien: saß ich da, das kleine zierliche Rechteckchen vor mir auf den Knien, kreuzvergnügt und dabei doch vor Ungeduld fast vergehend, daß die letzten Strohdächer hinter uns verschwänden und wir erst wieder zwischen den gelben Kornfeldern wären. Denn ich hätte meinen Kopf drauf gelassen: hinter diesem kleinen grauen Pappumschlag verbarg sich absolut nichts anderes, als das erste Exemplar meines ersten ‚Werkes'! Was ich früher bereits geschrieben hatte, ‚rechnete' ich nicht. Und es wäre mir geradezu wie eine Art ‚Entweihung' vorgekommen, wenn ich es nun hier, mitten zwischen den kakelnden Hühnern, enthüllt hätte, und nicht draußen, wo der Himmel hoch oben voller Lerchen hing und von den Wegrändern her die roten Klatschrosen grüßten und aus der Ferne die Wälder. Ich war damals eben noch sehr, sehr jung . . . Endlich! Die Bindfaden waren zu fest verknotet, ich durchschnitt sie. Hurra, da lag es! ‚Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Zürich.' Sauber gedruckt, mit rotem Titel und auf schönem, wunderschönem, gelbweißem Papier!"

Die Aufnahme des Buches der Zeit

Was schadete es, daß das Honorar gerade fünfundzwanzig Mark betrug, daß der Kladderadatsch ihm riet, Essigfabrikant zu werden. Hatte doch Scherr, dem das Buch gewidmet war, es gerühmt, der Graf Schack gar bekannt, von keiner lyrischen Sammlung der letzten Jahre einen so starken Eindruck empfangen zu haben. Es mußte „einschlagen".

Da geschah, was der junge Dichter nicht erwartet hatte: niemand kümmerte sich um das Buch. Und Holz fängt an zu grübeln. Das Buch, sagt er sich, ist nicht schlechter als seine „Konkurrenten", sicher besser. Woher aber der Mißerfolg? Und er kommt auf einen sehr zeitgemäßen Gedanken.

Zweifel an der Versform

Sollte das an der Form, der Versform, liegen? War etwa der Vers, wie

man hie und da recht laut und energisch behaupten hörte, wie selbst Ibsen meinte, nicht mehr die Form der Zeit?

Der konsequente Naturalismus

„Hatten meine Freunde, die den Vers für die überwundene Form einer überwundenen Epoche erklärten, recht? War ich ins Verkehrte getappt? Hatte ich eine handvoll Glühwürmer fälschlich für einen Himmel von Sternen angesehen? Hatte ich die Posaunen von Jericho gehört, wo nur ein Grasmückenkonzert war? Und mußte ich nun, um meiner Zeit, die ich liebte und der mein ganzes Herz gehörte, gerecht zu werden, um ihr nicht gar zu sehr hinterdrein zu tappen, von neuem anfangen? Von der Pike wieder auf? Das waren Fragen, die mich folterten."

In einem „Erbauungsbuch für seine Freunde" sucht er seiner Zweifel Herr zu werden — — in Versen! In Versen spottet er über alle klassische Autorität: „Andre Zeiten, andre Lieder . . ."

Denn die Welt hat sich gedreht
und mit Wolfgang Goethe starb
längst der letzte der Olympier.

Holz schwört zu den neuen Göttern: Zola, Ibsen, Leo Tolstoi. Die Freunde aber am Biertisch meinen: Wenn er denn wirklich die neuen Götter anbete, dann solle er doch Reime und Rhythmen verleugnen, seine formverliebte Seele asketisch aushungern.

Verse tun's heut' freilich nicht:
Prosa, Freundchen, platte Prosa!

spotten sie. Nein, er mag nicht. Blühen doch noch in seinem Herzen alle Wunder der Romantik! Er mag nicht kriechen, sich noch nicht ins Prosajoch bequemen.

Aber ein „grimmigerer Katzenjammer" folgt: die Verse wandern in den Schreibtisch. Alles geht in Trümmer, keine Woche verrinnt, „in der nicht irgend noch etwas nachstürzte. Und was das Sonderbarste dabei war, das Tollste, ich empfand", so bekennt Holz, „darüber jedesmal noch so eine Art zorniger Freude, etwas wie eine Genugtuung". Ihm bleibt nur Skepsis gegen alles, gegen sich in erster Linie.

Plan eines Romanes

Endlich findet sich Holz wieder, in einem verschneiten Hause dicht an der Heide, Berlin eine gute Stunde hinter sich. Er plant einen Roman, ein Prosabuch, die „einfache tatsachenschlichte Geschichte eines Kindes". Idyllisch wie der Fleck Erde, da der Roman entstehen soll, wie die Stunde, da er ihn beginnt, ist der Titel: Goldene Zeiten.

„Ich lebe, erzählte er nach Jahren, den Abend noch immer! Den Tisch, auf dem die kleine, grüne Lampe brannte, an den Ofen gerückt, denn es war bitter kalt draußen, saß ich und schrieb. Auf einem großen, blendend schönen Papier, mit neuer, spitzer Perryfeder und chinesischer Tusche. Denn es machte mir eine unbändige Freude: ‚Goldene Zeiten, erstes Kapitel!' Auf weißem Grund, kohlschwarz und in sauber abgezirkelten Buchstaben. Draußen, krächzend, die Krähen; drinnen, summend, der Teekessel. Dazwischen, ab und zu blaffend, die Lampe.

Seine Kindheit!

Immer, wenn er sich in sie zurückdachte, tauchte, schimmernd wie ein Perlmutterstückchen, das Miniaturbild einer alten kleinen Stadt vor ihm auf: hochrote Dächer über mattgelben Giebeln, stille, lange Straßen, in denen das Gras wuchs, Hähne, die verschlafen in den schwülen Nachmittag krähten, Rosenstöcke, die über grüngestrichene Blumenbretter weg blutrot durch den stillen Sommer funkelten, Wetterfahnen, die sich kohlschwarz in den blauen Himmel drehten, und vor allen Dingen Sonne, viel, viel Sonne!

Der konsequente Naturalismus

Am liebsten aber hatte er doch das Haus seines Vaters. Es war das stattlichste aus der ganzen Stadt, warf nachts, wenn der Vollmond in seine Schornsteine schien, seinen dunkelblauen, scharfgezackten Schlagschatten unten mitten auf den stillen Markt und hatte überdies zwei grüne, ganz mit Moos bewachsene Dächer.

Er entsann sich, als kleiner Junge irgendeinmal gehört zu haben, daß dies eigentlich nur in Holland so Mode sei. In Holland! Was das für ein wunderbares Land sein mußte! Sein kleiner Krauskopf schwelgte sich in die abenteuerlichsten Vorstellungen hinein. Nur schwer konnte er später, als er die Bänke der Sexta blank scheuern half, begreifen, wie ein Mann vom Schlage Alexanders des Großen, der sich von Apelles malen und von Lysippus in Stein aushauen ließ, sich für ein Land wie dieses Indien begeistern konnte. In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen!"

Der letzte Satz gefällt Holz besonders. Er klingt wie Musik.

„Und plötzlich, mir selbst zur Überraschung, weil ich mich sonst, in ähnlichen Fällen, noch nie danach gefragt hatte, stutzte ich und fragte ich mich: Warum? Und ich sagte mir, und das ließ mich auf einen Augenblick meinen ganzen Roman vergessen und meine Pfeife abermals ausgehn, wenn ich dahinter käme, befände ich mich erst im vollen Besitze meines Handwerkszeuges."

Der ästhetische Grübler

Und ohne daß er es wußte, summt es ihm durch den Schädel: „Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament." Aber das ist ja, sagt er sich, halb eine Trivialität, halb ein Irrtum. Und Zola mißverstehend, der unter Temperament die menschliche und künstlerische Individualität, ihre nur einmal vorhandene eigene Art, zu sehen und zu werten, verstanden hatte, meint er, Zola dadurch zu widerlegen, daß er sagte, die Sätze, die ihm so gefielen, die waren ja gar nicht aus seinem „momentanen Temperament" — sein „allergegenwärtigstes kritisches Ich" nennt er es an anderer Stelle — herausgeschrieben.

Es wird nichts aus den „Goldenen Zeiten". Holz wird Theoretiker, „Stammgast" in der Königlichen Bibliothek.

„Die Gelehrsamkeit, sagte ich mir, ist der Grützberg, und durch den mußt du dich nun durchfressen. Dann kommst du in das gelobte Schlaraffenland, wo die Knödelbeete und die Leberwurstbäume auch für die Proleten wachsen, und die Weisheiten werden dir immer nur so gebraten in den Mund fliegen. ‚Ja woll doch!' Ich ‚fraß' und ‚fraß', und der Grützberg wurde nicht alle."

Es bleibt ihm fast nichts als die Weisheit aus Proudhon: „L'art est un indéfinissable, quelque chose de mystique, la poésie, la fantaisie, tout ce que vous voudrez, qui échappe à l'analyse, n'existe que pour lui-même, et ne connaît pas de règles." Da kommt der Frühling: Holz „stäubt sich alle seine Wissenschaft vom Schönen" aus dem Schädel und fährt in die Welt, nach Holland. Da erwacht zwischen Hamburg und Rotterdam in ihm, der „so köstlich naiv gewesen", sich einzubilden, er hätte es sich „abgewöhnt", der alte Lyriker:

Still, still, Kind, still, es war ein Traum.
Die Wellen grün und weiß der Schaum.

Studium und Kritik Zolas

Holland enttäuscht ihn. Er geht nach Paris und sieht dort Zolas kritische Werke. Sieben Bände! Und er kannte noch keinen! Holz liest sie und wird grausam ernüchtert. Er findet „dasselbe leere metaphysische Stroh", das er selbst den ganzen Winter über gedroschen hatte. In einem Essay „Zola als Theoretiker" faßt er seine Gedanken darüber zusammen. Als

Praktiker, sagt er sich, ist Zola, der Verfasser der „Rougon-Macquart", abhängig von Balzacs „Menschlicher Komödie", als Theoretiker von Taines „Philosophie de l'art". Taine hatte zuerst die Kunstwissenschaft auf Gesetze gegründet, das Kunstwerk als ein Resultat seines Milieus bezeichnet. Geht nun Zola als Theoretiker über Taine hinaus, wie als Praktiker über Balzac? Nein, sagt Holz. Nicht einmal so ein neues unentbehrliches Schlagwort wie „document humain" verdankt Zola die literarische Diskussion. Denn die Idee des Schlagwortes ist von Taine, die Form von den Goncourt, nur die Verbreitung von Zola. Wie aber steht es mit der Idee vom Experimentalroman? Der Roman, meint Holz, kann niemals dem Experimente eines Chemikers gleichen, der zwei Stoffe sich miteinander vereinigen läßt. Denn die Vereinigung der Stoffe des Chemikers muß — darin liegt das Wesen des Experiments — vor sich gehen in der Realität: in der Handfläche, in dem Porzellannäpfchen, in der Retorte. Die Vereinigung der Stoffe des Dichters kann nur erfolgen in der Phantasie, also nicht in der Realität. Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment ist ein Unding. Der Roman ist im besten Falle Rückerinnerungsbild eines in der Realität bereits gemachten Experiments. Was aber trotzdem diese kritischen Schriften Zolas, so schließt Holz, bedeutend macht, ist nicht die Neuheit der Ideen, sondern die „wunderbare Wärme seiner Überzeugung, das Pathetische seiner Perioden, das ganze unnachahmlich Machtvolle seiner Persönlichkeit". Für Holz aber ist der Erfolg dieser theoretischen Grübeleien zunächst nur die feste Überzeugung: es ist Zeit, „an das alte Götzenmysterium zu klopfen, das ‚Kunstphilosophie' sich nennt".

Der konsequente Naturalismus

Vorbei ist's wieder mit der Wanderlust.

„Das Problem, dem nachklettern zu wollen ich nun einmal leichtsinnig genug gewesen, zwang mich unerbittlich wieder in meinen Käfig zurück . . . Und das war mir sehr fatal; denn ich hatte alle Taschen mit Plänen voll zu produktiven Arbeiten, und so oft ich mich nun an eine solche heranmachte, und ich machte mich an eine ganze Reihe, warfen sich mir meine theoretischen Bedenken regelmäßig wie Knüppel zwischen die Beine."

Und im Sommer sitzt Holz glücklich wieder in Niederschönhausen in seiner Einsamkeit, von der er ausgezogen war, „um wie ein neuer Märchendummerjan ‚das Grübeln zu verlernen'".

Und wieder vergräbt er sich in seine Bücher, lädt sich aber nicht mehr „alte Herrn", wie Aristoteles, Winckelmann, Lessing, sondern Mill, Comte, Spencer und die modernen Naturwissenschaftler „auf seine Bude" und sucht die Ergebnisse der modernen Naturwissenschaften sich zur Orientierung zu formulieren. Als größte Errungenschaft muß er die große Erkenntnis von der durchgängigen Gesetzmäßigkeit alles Geschehens erkennen. Das ist ein Segen für die Menschheit. Jetzt erst kann man und will man — das ist „das Wollen der Zeit" — „die Menschheit durch die Erforschung der Gesetzmäßigkeit der sie bildenden Elemente genau in demselben Maße, in dem diese ihr gelingt, aus einer Sklavin ihrer selbst zu einer Herrin ihrer selbst zu machen". Gesetzmäßigkeit aller Erscheinungen: was aber heißt das anders als Abhängigkeit einer Erscheinung von der anderen? So ist in der Gesellschaft keine Erscheinung unabhängig von der anderen oder vom Gesamtzustand der Gesellschaft. So auch die Kunst. Auch sie ist ein Teilzustand des jedesmaligen Gesamtzustandes der Gesellschaft, auch sie ist der Entwicklung unterworfen. Aber für die Kunst gibt's noch keine ähnliche Wissen-

Soziologische Studien

Der konsequente Naturalismus

schaft wie seit Marx für die wirtschaftliche Tätigkeit in der Nationalökonomie. Hier ist alles zurückgeführt auf ein Gesetz. Das fehlt noch in der Kunst.

„All unser gegenwärtiges Wissen von der Kunst kann sich deshalb noch keine Wissenschaft von der Kunst nennen, weil die Gesetze, die seine einzelnen Tatsachen miteinander verknüpfen, noch samt und sonders auf ein solches letztes, ursächliches zurückweisen, das ihnen allen ausnahmslos zugrunde liegt, und das jene Tätigkeit, in deren regelrechten Verlauf sie eben fortwährend störend eingreifen, überhaupt erst ermöglicht."

Das Grundgesetz der Kunst

Hätte man dies Gesetz, so schließt Holz, dann könnte man die Entwicklungslinie der Kunst mit einer im Verhältnis nicht „minder großen Wahrscheinlichkeit berechnen, als sie beispielsweise die Astronomie für sich in Anspruch nimmt, wenn sie etwa die zukünftige Stellung irgendeiner Anzahl Planeten am Himmel berechnet".

Auf der Suche nach dem Kunstgesetz

Wie aber das Gesetz finden?! Alle Erscheinungen der Kunst einer Analyse zu unterziehen, ist unmöglich — das Tatsachenmaterial ist zu groß, ist aber auch schließlich unnötig. Denn „liegt der Kunst in ihrer Gesamterscheinung ein Gesetz zu Grunde, so liegt eben dieses selbe Gesetz auch jeder ihrer Einzelerscheinungen zu Grunde". Das Gesetz muß zu finden sein, wenn es auch nur glückt, eine einzige dieser Einzelerscheinungen einer Analyse zu unterziehen. Das Ergebnis war dann nur am Tatsachenmaterial nachzuprüfen. Zweifel schafft freilich die Wahl. Wer bürge dafür, daß eine indische Pagode, ein Wagnerisches Musikdrama, ein Garten aus der Rokokozeit oder eine Kiellandsche Novelle alles Äußerungen ein und derselben menschlichen Tätigkeit, der Kunst, seien. Doch nur einstweilen der Sprachgebrauch. Jeder aber rechne die Malerei zur Kunst. Was er da wählte, mußte gleich sein. „Ein Bild wie die Sixtinische Madonna mußte mir dieses Gesetz ebensogut liefern wie eine Pompejanische Wandmalerei oder das Menzelsche ‚Eisenwalzwerk'." Schade nur: sie sind zu kompliziert, sie analysieren ist unmöglich. Holz brauchte einfache Tatsachen. Je einfacher die Erscheinung, sagte sich Holz, desto einfacher die Erkenntnis des Gesetzes. Am einfachsten war diese am Ausgangspunkte der Entwicklung. Ja,

„von der Idee der Entwicklung aus war ich gezwungen, die Kritzeleien eines kleinen Jungen auf seiner Schiefertafel für nichts mehr und nichts weniger als ein Ergebnis genau derselben Tätigkeit anzunehmen, die einen Rubens seine ‚Kreuzabnahme' und einen Michel Angelo sein ‚Jüngstes Gericht' schaffen ließ, und die wir, zum Unterschiede von gewissen andern, eben als ‚die künstlerische' bezeichnen."

Und er greift zur Kritzelei, nicht um es sich mit einem „denkbar primitivsten Versuch einer denkbar unreinen Kunstübung" bequem zu machen, wie man ihm später oft vorwarf, sondern weil er sich dazu, um so sicher als möglich zu gehen, nicht berechtigt, sondern verpflichtet fühlte.

„Vor mir, so erzählt er, auf meinem Tisch, liegt eine Schiefertafel. Mit einem Steingriffel ist eine Figur auf sie gemalt, aus der ich absolut nicht klug werde. Für ein Dromedar hat sie nicht Beine genug und für ein Vexierbild: ‚Wo ist die Katz?' kommt sie mir wieder zu primitiv vor. Am ehesten möchte ich sie noch für eine Schlingpflanze oder für den Grundriß einer Landkarte halten. Ich würde sie mir vergeblich zu erklären versuchen, wenn ich nicht wüßte, daß ihr Urheber ein kleiner Junge ist. Ich hole mir ihn also von draußen aus dem Garten her, wo der Bengel eben auf einen Kirschbaum geklettert ist, und frage ihn: ‚Du, was ist das hier?'

Und der Junge sieht mich ganz verwundert an, daß ich das überhaupt noch fragen kann, und sagt: ‚Ein Suldat!'"

Dieser „Suldat" ist für Holz eine jener einfachen künstlerischen Tatsachen, die er kontrollieren kann. „Mein Wissen", versichert er, „sagt mir, zwischen ihm und der Sixtinischen Madonna in Dresden besteht kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied." Warum ist nun diese „Schmierage" kein Soldat geworden, wie der Junge wollte? Das lag, meint Holz, erstens daran, daß der Junge nicht das nötige Material hatte, zweitens aber, daß er sein Material nicht genügend zu handhaben verstand: denn ein Menzel hätte auch auf der Schiefertafel einen Soldaten „fertig gebracht". Unter denselben Bedingungen aber, meint Holz, wie diese Kritzelei des Knaben, steht jedes Kunstwerk. Stets will ein Kunstwerk ein Stück Natur sein, stets liegt es am Material und dessen Handhabung, ob das Ziel, das nie ganz zu erreichen ist, annähernd erreicht wird. So läßt sich das gesuchte Grundgesetz so formulieren:

Der konsequente Naturalismus

Die Entdeckung des Kunstgesetzes

„Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."

Merkwürdig, daß Holz nicht ein kleinster Zweifel an der Richtigkeit des Weges und des Zieles kam. „Daß die Induktion," bekennt er, „die mir zu diesem Satze verholfen, eventuell eine fehlerhafte gewesen sein könnte, und mithin auch ihr Resultat, also eben dieser Satz selbst am Ende gar ein illusorischer, fiel mir auch nicht einen Augenblick lang ein. Ich fühlte eben zu deutlich, er traf den Nagel auf den Kopf." Merkwürdig mehr noch, daß die Proben, an denen er das Resultat nachprüft, ihm die Richtigkeit des Satzes bestätigen. „Sie stimmten alle!" versichert er. Schade, daß er die Proben nicht mitteilt. Denn man kann nicht einsehen, wie — um bei seinen Beispielen zu bleiben — die Sixtinische Madonna oder ein Wagnersches Musikdrama sein Gesetz bestätigen konnten. Am merkwürdigsten aber, daß die sonderbare Tatsache, daß eine ganze Kunst, die Baukunst, nicht mit seinem Gesetze in Einklang zu bringen war, ihm nicht den leisesten Zweifel verursachte. „Ein griechischer Tempel und ein Eichendorffsches Lied gehören nicht in dieselbe Rubrik, das war", so dekretierte Holz, „eine falsche Deutung zweier Jahrtausende."

Prüfung des Kunstgesetzes

Arno Holz ist nach mehr als zehn Jahren, im Jahre 1899, in seiner „Revolution der Lyrik" noch einmal für sein leicht variiertes Gesetz eingetreten: er hat in seiner ersten Hälfte das Wörtchen „wieder" weggelassen, an Stelle „jedweiliger Reproduktionsbedingungen" hat er „Mittel" gesetzt. Das sind unwichtige Änderungen. Wichtiger ist die Deutung, die er dem Worte Natur gegeben hat. In seiner Schrift aus dem Ende der achtziger Jahre mußte man oder konnte man wenigstens unter Natur etwas verstehen, was wechselnder Deutung nicht ausgesetzt sein konnte. Denn erstens lag es ja nur am Material und dessen Handhabung, wie nahe man ihr kam, zweitens sollte ja die Schrift die einzige Kunst der echten Naturauffassung, den konsequenten Naturalismus, begründen. Jetzt sieht Arno Holz den Vorzug seines Satzes darin, daß er die Kunst, die bisher als Absolutum galt, zu einem Relativum macht.

Deutung des Kunstgesetzes

„Es gibt für uns Menschen keine Kunst an sich, wie es für uns Menschen keine Natur an sich gibt. Es gibt genau so viele Kunstauffassungen, als entsprechende Naturauffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehn durch zwei Verschiedene, ist nicht mehr dasselbe. Ja, es ist sogar schon nicht

Der konsequente Naturalismus

mehr dasselbe zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen Einzigen gesehn! Die ungeheure Divergenz unserer Urteile ist daher absolut notwendig.

Der Satz ist ferner, was ebenfalls keiner der bisherigen war, ein Entwicklungssatz. Er sagt nicht, es gibt so und so viele Künste: die Musik, die Malerei, die Dichtung, die Plastik und die schöne Bekleidungskunst . . . sondern: es gibt so viele Künste als es Mittel gibt. Die Mittel sind aber weder in ihrer Anzahl begrenzt, noch sind sie ewig . . . Ihre Wirkungen erschöpfen sich und neue Mittel, oder neue Verbindungen von alten treten an ihre Stelle."

Der Satz sagt ferner: „Diejenige Kunst ist für die Menschheit die wertvollste, deren Mittel es ermöglichen, der durch ihn aufgedeckten Tendenz am umfassendsten gerecht zu werden." Das heißt die Dichtung. Denn „kein Mittel ist umfassender als das Wort". Der Satz ermöglicht also nicht nur eine Statik der Künste, sondern fundamentierte auch ihre Dynamik, zeigte, wie die Entwicklung jeder Kunst in erster Linie auf der Entwicklung ihres Mittels beruht.

Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein: dieser Satz bedeutete für Holz, als er ihn fand: die Kunst hat die Wirklichkeit wiederzugeben. Gerade das aber hat, wie er meint, die bisherige Kunstwissenschaft nicht gefordert. Bisher war überhaupt die Ästhetik eine Pseudowissenschaft von der Kunst. Nie aber hat sie sich schlimmer getäuscht als mit Proudhon, der den größten Idealisator als den größten Künstler bezeichnet hatte. Der Künstler ist für Holz — das liest man heraus — ein demütiger Beobachter der Natur, der nichts für nebensächlich, nichts für minder bedeutungsvoll hält, der, wie Holz später einmal sagte, in Demut staunt „über die Biegung eines Grashälmchens oder die verlorene Schönheit von ein paar Klotzkorken im Sonnenschein auf roter Decke". Der Künstler ist ein Arbeiter, der seine Sinne erzieht. In der Werkstatt des Künstlers gibt es nicht das Wort „Inspiration" und „Intuition" — „dergleichen großbrockiges Zeug" überläßt er „den Poseuren und den Zirkusreitern" —, gibt es auch nicht das Wort „Genie". Holz haßt dieses Wort, das der alte Carlyle einen Boten aus der Welt des Übersinnlichen nannte, dies Wort, „das reizt, schmeichelt, die Interessenten, die Künstler dazu verleitet, einen möglichst großen Nebel um sich zu breiten, das den Künstler loslöst von dem Boden des Naturgesetzes und ihn nur als ein Beweihräucherungsobjekt für die anbetungsbedürftige Menge erscheinen läßt". An solche Genies, solche Carlyleschе Genies, glaubt Holz ebensowenig, wie an „Krokodile, die tanzen können, oder Pyramiden, die Kopf stehen". Solche Vorstellungen kennt die künftige echte Wissenschaft von der Kunst nicht. Die künftige echte Wissenschaft von der Kunst ist Soziologie der Kunst. Holz plant denn auch ein Buch dieses Titels. Es sollte eingeleitet werden durch einen offenen Brief an Zola. Nur der Brief ward geschrieben, nicht das Buch. Hatte Holz doch diese seine theoretischen Studien nur betrieben, „um der verflixten Praxis besser beizukommen".

Die Praxis des konsequenten Naturalismus

Diese Praxis ist die des „konsequenten Naturalismus", des Naturalismus, der noch wirklichkeitstreuer sein sollte, als der Zolas, Tolstois, Ibsens. Heinrich Hart schildert in seinen Erinnerungen, wie Arno Holz den Freunden und Bekannten eines Nachmittages im Café Monopol das Ergebnis seiner Studien auseinandersetzte, ihnen den Unterschied zwischen alter und neuer Kunst klar machte:

„Er entwickelte seine Ansicht am Beispiel eines vom Baume fallenden Blattes. Die alte Kunst hat von dem fallenden Blatt weiter nichts zu melden gewußt, als daß

es im Wirbel sich drehend zu Boden sinkt. Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde; sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der andern schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt erst senkrecht fällt, dann zur Seite getrieben wird, dann wieder lotrecht sinkt, sie schildert — ja, der Himmel weiß, so schließt Hart halb zornig, was sie sonst noch zu berichten hat. Ich hab's vergessen."

Der konsequente Naturalismus

Aber das Mitgeteilte genügt, um die Absicht des „konsequenten Naturalisten" klar erkennen zu lassen. Der Dichter als Zustandsschilderer ist ein Mensch, dessen Sinne alle wie auf der Lauer liegen, um jede feinste Bewegung, jeden leisesten Laut, jeden verborgenen Schimmer von Licht, jeden kleinsten Schattenfleck, überhaupt jede noch so unscheinbare Veränderung des Bildes wiederzugeben. Wie aber erreicht der konsequente Naturalist als Menschenschöpfer, als Dichter, der Menschen, gleichgültig, ob im Roman oder Drama, vor allem redend charakterisiert, das Ziel der Naturwahrheit? Dadurch, daß er mit demselben Künstlerernst und derselben Künstlerliebe die alltägliche Umgangssprache der Menschen studiert. Denn das ist die Sprache der Natur, die unverrenkte, echte, die mit ihrem Dialekt zeigt, wo der Mensch gewachsen ist, die mit ihren nur angefangenen, dann abgebrochenen Sätzen, ihren Ungelenkheiten, ihren grammatikalischen Verstößen, ihren Wortverstellungen gerade das Persönlichste und Geheimste des Menschen verrät: alles Unbewußte, den ganzen komplizierten Denkmechanismus, das verworrene Spiel der Gedanken, der noch nicht fertigen Entschlüsse. Die „Schriftsprache" oder die „poetische Sprache", die „Sprache des Theaters", gleichgültig, ob in Prosa oder in Versen, ist nicht die Sprache der Natur und des Lebens, darf also nach der neuen Erkenntnis auch nicht mehr die Sprache der Kunst sein. Kein Künstler aber, meint Holz, hat bisher die Sprache der Natur gesprochen, auch nicht der gepriesenste aller modernen Dichter: Ibsen. Zwischen der Diktion Ibsens und der Rhetorik Schillers besteht kein Wesensunterschied. „So viel Welten auch zwischen ihnen liegen, in der Überzeugung treffen sie sich: die Sprache des Theaters ist nicht die Sprache des Lebens." Diese Sprache des Lebens aber, die bisher nur geduldet war, die das Aschenbrödel war neben der Prinzessin, diese mißachtete Sprache ist die eigentliche künstlerische, die gefeierte Sprache der Dichtung, das ist die plumpe. Die Zeit der großen prinzipiellen Umwälzung ist gekommen, an Stelle „des bisher überliefert gewesenen posierten Lebens" mehr und mehr das nahezu wirkliche zu setzen, „aus dem Theater allmählich das Theater" zu drängen. Von dieser neuen Sprachtechnik erwartet Holz das Größte. Er hat sie (in der Vorrede zu den „Sozialaristokraten") eine Neuerung genannt,

Mittel der Zustandsschilderung

Mittel der Menschendarstellung

Umgangssprache und Schriftsprache

„für die gesamte Literatur von einer so prinzipiellen Bedeutung, wie seinerzeit für die Malerei die Verdrängung des künstlerischen Atelierlichtes durch das natürliche Freilicht besessen. Und ob mit, oder wider Willen, aber es wird niemand sein, der sich auf die Dauer ihr wird entziehen können. Es ist nicht im mindesten zu viel gesagt: durch sie in Erschütterung versetzt, wird mit der Zeit kein Stein der alten Konvention auf dem andern bleiben. Was die alte Kunst mit ihren primitiveren Mitteln, an die wir nicht mehr glauben, die uns keine Illusion mehr geben, schon einmal getan, diese neue Kunst mit den komplizierteren Mitteln, hinter denen wir mal wieder bis auf weiteres noch nicht die Fäden sehn, wird es noch einmal leisten: den ganzen Menschen von neuem geben! Und es bedarf nicht erst einer Prophezeiung, daß gegenüber dieser Unsumme von Arbeit, die dieser differenzierteren Technik auf diese

Der konsequente Naturalismus

Weise harrt, und aus deren allmählicher Bewältigung durch sie ein Drama hervorgehn wird, die das Leben in einer Unmittelbarkeit geben wird, in einer Treffsicherheit, von der wir heute vielleicht noch nicht einmal eine entfernte Vorstellung besitzen, noch geradezu eine Reihe von Generationen vergehn wird, ehe ein ähnlich tiefer Einschnitt in der Geschichte des Theaters auch nur möglich sein wird."

Gemeinsame Studien von Holz und Schlaf

Nichts ist nun für den Sinn, aber auch für die Grenzen der Holzschen Kunsttheorie und Technik bezeichnender als die Tatsache, daß die praktischen Versuche, die diese Theorie begründen sollten, nicht von dem Entdecker der Theorie allein, sondern — ein Ausdruck gemeinsamer Arbeit — von zwei Künstlern herrühren konnten, von Holz und seinem Freunde Johannes Schlaf. Gemeinsames Arbeiten erlaubte gerade der Sinn der neuen Theorie, den man in die Worte fassen kann: Schule Auge und Ohr, daß in der äußeren Erscheinung der Natur dir nichts entgehe, drücke aus, was du beobachtet hast, ohne Umschreibung, ohne Deutung, einfach, schlicht, wahr! Zu solchen Detailbeobachtungen des äußeren Lebens konnte man sich gegenseitig erziehen — auch jede Wissenschaft beginnt ja mit solcher Erziehung — hier, aber auch nur hier können die „Methoden im Erfassen und Wiedergeben des Erfaßten mit der Zeit die vollständig gleichen" werden, wie Holz von seiner und Schlafs Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, berichtete. Aber Holz irrte, wenn er in dem gleichen Resultat gemeinsamer Schulung der Beobachtung „geradezu" eine „Konsequenz" ihrer „Individualitäten, wenigstens in rein künstlerischen Beziehungen", konstatierte. So hatten einst die Goncourt sich eine eigene, ihnen beiden gemeinsame Anschauungssprache geschaffen, so erzog Flaubert den gewiß doch ganz anders veranlagten jungen Maupassant zur scharfen Wiedergabe des Beobachteten, so schulten sich jetzt zwei, wie ihre Entwicklung beweisen sollte, ganz verschiedene Naturen wie Holz und Schlaf in täglichem Zusammenleben und Zusammenarbeiten.

Ihre Entstehungszeit

Zufällig hatte sich das gefügt. Am Ende des Sommersemesters 1887 hatte Johannes Schlaf nach wohlbestandenem Staatsexamen — er hatte altsprachliche und germanistische Studien getrieben — in Niederschönhausen von dem Freunde Abschied für die Ferien nehmen wollen. Aber die neue Entdeckung des Freundes fesselt ihn, er wird schnell der erste Gläubige des konsequenten Naturalismus. Der Gedanke, mit dem Freunde zusammen die ersten Werke in der neuen Kunstform schaffen zu können, begeistert ihn, und die immer wieder seit frühester Jugend, namentlich von seinen Eltern, mühsam zurückgedämmten Künstlerneigungen werden übermächtig. Er läßt Brotstudium Brotstudium sein und wird der Stubengenosse von Arno Holz. Und nun beginnt jene herrliche, glückliche Zeit, jene Zeit des Künstlerernstes und der Künstlerfreuden, wo jede neue Beobachtung eine neue Offenbarung ist, ein neues lautes und heimliches Entzücken schafft, wo der Traum entstehen konnte, sie seien tatsächlich nur eine Natur, wo der eine eine Idee gibt, der andere die Form findet, wo beiden „dieselben Worte desselben Satzes gleichzeitig in die Feder flossen", wo „der eine den eben angefangenen Satz des anderen vollendete", wo sie sich eigentlich gegenseitig das Buch, das sie dann veröffentlichten, „erzählten", es einander „ausmalten, immer deutlicher, bis es endlich auf dem Papier stand". Zu schade, daß sie nach mehr als zehn Jahren sich darüber streiten mußten, wem das eine und wem das andere Stück gehörte. Sonst strahlte jene Zeit in noch reinerem Glanze, jenes Idyll unter Entbehrungen, das Arno Holz so köstlich geschildert hat:

„Und nun brach ein Winter für uns an, wie wir ihn allerdings nur einmal erlebten. Unsere Finanzlage war eine mehr als türkische, und doch lachen uns heute, wenn wir in unsern Notizen von damals kramen, Sätze entgegen, wie: ‚Wir leben in einem köstlichen Idyll. Wir wissen, dies sind die glücklichsten Tage.‘

Der konsequente Naturalismus

Sie waren es.

Nur ist uns heute noch unbegreiflich, wie wir sie überhaupt überstehn konnten! Unsere kleine ‚Bude‘ hing luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft, von unsern Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen bis an die Nasen eingemummelt in große rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlechtverkitteten kleinen Fenstern von allen Seiten an, und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgendlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz anderen Gründen quittieren. So z. B. wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort ‚billiger‘ war — wieder gar zu hungrig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel, oder wenn, was freilich stets das Allerbedenklichste war, uns einmal der ‚Toback‘ ausging. Das war denn ein Herzeleid, gar nicht zu beschreiben! Von Kuba waren wir so, allmählich, auf ‚Caraballa‘ gesunken, von Caraballa auf ‚Paetum optimum‘. Ja einmal, als die Not am größten war, entsinne ich mich, rauchten wir sogar das letzte Stück einer alten Guirlande auf. Honni soit qui mal y pense . . . Unsern schönsten, runden Tisch mit bunter Velourdecke, der eigentlich hätte vor dem Sofa stehn sollen — dem ‚Perserdiwan‘, wie er offiziell hieß — hatten wir eigens zwischen unsere beiden Schreibtische gerückt, als würdige Unterlage für die lange Stricknadel, mit der wir unsere Pfeifen putzten, eine leere Liebigbüchse diente als Aschbecher. Schließlich, als dann endlich durch unsre Scheiben wieder blaur der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugtuung, konstatieren zu können, daß unser schöner, schneeweißer Hermeskopf, der so lang quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen gestanden, aussah wie ein Niggerschädel. Veröffentlicht von uns, als das erste sichtbare Resultat dieser Kampagne, wurde dann ein Jahr später im Verlage von Carl Reißner in Leipzig: Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet.“

Ein imaginäres Porträt eines jungen Schriftstellers zierte das Titelblatt. Ein Dr. Bruno Franzius erzählte in einem Vorworte den imaginären Lebenslauf des von ihm übersetzten norwegischen Autors Bjarne Peter Holmsen. Sieben Monate glaubte alle Welt an den Norweger, sogar skandinavische Kritiker. Ratlos stand man im allgemeinen dem Buche gegenüber, so ratlos, daß bald jede Kritik das Gegenteil der anderen aussagte.

Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet

Das Buch mit dem seltsamen Verfassernamen und dem seltsamen Titel enthält drei Stücke, Skizzen, oder „Studien“ zu Kunstwerken, nicht solche selbst, wie das Vorwort ausdrücklich betonte. Sie waren nicht die ersten gemeinsamen Versuche der beiden Dichter. Diese ersten wurden später unter dem Sammeltitel „Die papierne Passion“ veröffentlicht. Papa Hamlet ist auch nicht der letzte: erst in dem Drama „Die Familie Selicke“ fand die gemeinsame Tätigkeit ihren Abschluß. In dem Sammelbande „Neue Gleise“ sind dann alle diese gemeinsamen Arbeiten 1892 vereinigt erschienen.

Neue Gleise

Die allerersten (wie gesagt, später veröffentlichten) Skizzen suchen nichts mehr und nichts weniger als zunächst nur einmal ein Stück Leben möglichst

Die papierne Passion

Der konsequente Naturalismus

wahr und genau wiederzugeben, nicht etwa das nur aufzuzeichnen, was in das Bewußtsein der geschilderten Menschen dringt, sondern was ein mit maschinenhafter Genauigkeit und Sicherheit registrierender Beobachter sehen und hören könnte. So wird in der Titelstudie „Die papierne Passion" das Stückchen Wirklichkeit, das eine Berliner Küche, vier Treppen hoch, in einem Mietshause, das unten eine Wirtschaft, gegenüber eine Fabrik hat, umspannen kann, man kann sagen, phonographisch und kinematographisch, nur farbig dazu, aufgenommen. Mutter Abendroth'n, eine resolute, derbe, behäbige Berliner Studentenwirtin, erwartet, Kartoffel reibend, unter Fluchen und Schimpfen die elfjährige Wally, die schon seit zwei Stunden zu Hause sein soll. Wie nun endlich das frühreife Mädchen, das „kleine, blonde, vermeckerte Ding", kleinlaut eintritt, da macht sich der Groll über das „Fruenzimmer", das „infamichte Mensch", das sich „mit die verfluchtichten Bengels" wieder „uff'n Weihnachtsmarcht rumgetrieben" hat, über das „Aasstücke", das „Miststücke", in einer tüchtigen Tracht Prügel Luft. Ein Mieter, ein schüchterner, überarbeiteter, ausgehungerter, erfrorener Student bittet verlegen Mutter Abendroth'n, sich mit der Miete noch ein bißchen zu gedulden. Er bekommt von der gutmütigen Studentenmutter gar eine Tasse heißen Kaffee, der nur etwas dünn ist: „Is mann sonne Lurke!" Schweigsam hört er zu, was sie ihm über die teuren Preise, über die Wally, überhaupt über „det Leben" erzählt. Ein zweiter Mieter, ein lustiger leichtlebiger Couleurstudent, der immer Faxen im Kopfe hat, macht seine derben, wohl aufgenommenen Späßchen. Dann kommt der „Olle Kopelke", ein Berliner Original, Schuster, Winkeladvokat, Quacksalber und Silhouettenschneider. Man trinkt, schwätzt und ißt die schönen Puffer, die Mutter Abendroth'n bäckt; man entrüstet sich über den „verfluchtigen Schlosser", der im Hinterhause seine Frau schlägt, daß ihre gellenden Hilferufe über den Hof dringen, man ruft mit nach der Polizei und freut sich, wie der „versoffne Hund" schließlich unter dem Johlen der Menge abgeführt wird. Und nun kann der Olle Kopelke das Kunststückchen zu Ende bringen, das der Skizze den Namen gegeben hat: er kann das Leiden Christi aus Papier ausschneiden.

Die Skizze ist als Szene gedacht, auch als Szene gedruckt, indem nur, was gesprochen wird, groß, das übrige klein gedruckt ist. Erstaunlich ist die Kunst, mit der sprachlich nicht nur die Studenten von der berlinernden Wirtin und dem alten Original geschieden sind, sondern mit der jede dieser Personen einzeln wieder ihre eigene Ausdrucksweise erhalten hat. Wie viel Feinhörigkeit steckt z. B. darin, daß das gedruckte Wortbild der Schriftsprache dem wirklichen Lautbilde weichen mußte, dem Lautbilde, das sich in jeder Lage ändern kann und ändert. Nur ein Beispiel: Mit „Mutterk'n" tritt Wally ganz fidel ein. Aber unter der Flut zorniger Worte und unter den klatschenden Hieben dehnt sich das Schmeichelwort über „Mutter!! Mutter!!" und „Muttär!! — Muttär!!" bis zum langgezogenen Schmerzenslaut: „Muh . . . tär!! — Muh . . . tär!" Aber die kleingedruckten überleitenden Bemerkungen zwischen Rede und Gegenrede sind mit gleicher Liebe und Ausführlichkeit geschrieben. Ist doch nichts unwesentlich! Daß die „kleinen silbernen Ringe in ihren (der Mutter Abendroth'n) Ohrläppchen zittern", ist ebenso wichtig wie, daß man von Zeit zu Zeit die Billardkugeln in der Wirtsstube klappern, das Rattern in der Fabrik hört, wie daß „die Schicht auf dem mit blauen Phantasieblumen bemalten Kuchenteller neben Mutter Abend-

roth'n immer höher wird. Goldgelb, mit kleinen bräunlichen Erhöhungen, sehen die Puffer zwischen der dichten Zuckerschicht drüber vor. Ein feiner, bläulicher Brodem steigt seitwärts von ihnen in die Höhe. Er zieht sich vom Herde her gerade über den Tisch hin. Die ganze Küche duftet nach ihm". Und sehr interessant ist es, daß in diese reine Objektivitätsschilderung doch etwas von dem Winteridyll der beiden Dichter übergeht, etwas von der seelischen Traulichkeit und Wärme, in der diese Szenen entstanden. Man spürt sie in solchen Sätzen, die trotz ihrer reinen Gegenständlichkeit wie aus einem Märchen klingen: „Das kleine, blitzende Pünktchen auf dem Zinkdeckel der langen Pfeife hinten in der Schrankecke tanzt, zwischen den beiden blutroten Troddeln oben am Mundstück flinkern ein paar Goldfäden."

Der konsequente Naturalismus

Die drei nächsten Studien hängen lose miteinander zusammen, die Personen sind immer die gleichen. Die zweite Skizze schildert einen Vormittagsbesuch eines jungen naiven Studentleins bei seinem verkaterten Leibbursch. Man schwätzt meist über die Liebe im allgemeinen, über die kleine Emmi, die in der Studentenbude aufwartet, im besonderen. Die dritte schildert eine qualvolle Nachtstunde der kleinen ängstlichen Emmi, die sich mit Mühe der Zudringlichkeiten ihres alten geilen Onkels erwehrt, die vierte endlich die Abschiedsstunde des jungen Studenten von der kleinen Emmi, die zugleich zu einer Stunde des ersten Geständnisses ihrer Liebe wird: die Schilderung ist gehalten in den zarten Farben und leisen Tönen eines melancholischen Idylls.

Papa Hamlet

Humor, Grausen, Melancholie: über diese Stufenleiter der Gefühle führt auch die Sammlung des „Papa Hamlet". Hier wird versucht, mit dem gleichen technischen Verfahren, das Minute für Minute verfolgt, auch größere Zeiträume zu umspannen. Am wenigsten gelingt das in der Titelstudie, die sich aus lauter kleinen Szenen aus der niederen Künstlerboheme zusammensetzt. Papa Hamlet, man weiß nicht recht, ob ein herabgekommener großer oder nur eingebildeter Darsteller des Hamlet, wartet, vor seiner schwindsüchtigen Frau, der „reizenden Ophelia", ewig renommierend und zitierend auf das große Engagement. Es kommt nicht. „Der große Thienwiebel" — das ist des Schauspielers eigentlicher Name — hat Zeit zu murren oder an seinem halbjährigen Kinde, dem „kleinen Fortinbras", Erziehungsversuche anzustellen. Als ein Nachbar Malerbohemien mal das Glück hat, ein Bild zu verkaufen, beginnt eine Woche gute Zeit. Dann aber geht's abwärts. Der Maler zieht aus. Es fehlt am Nötigsten. In der Nacht vor dem Tage, da er ausziehen soll, erstickt Papa Hamlet aus Versehen den „kleinen Fortinbras": der Balg wollte ihn nicht schlafen lassen. Nach acht Tagen findet man Papa Hamlet erfroren auf der Straße.

Die zweite Studie des Papa Hamlet

In der zweiten Skizze wird des kleinen Jonathan erster Schultag beschrieben. Ein Tag kindlichen Grauens. Kindliches Grauen liegt über der Schilderung der drei ersten Schulstunden, da man in die schwarzen Tintenfässer mäuschenstill starren muß, da der Rektor Borchert den Kindern — er nennt sie „Knubbels" und „Schweinzeug" — mit einem roten Fuchsschwanz droht und einen Judenjungen bald halb tot prügelt. Kindliches Grauen liegt über der Schilderung des Jahrmarkts, wo ein Straßenjunge den kleinen Jonathan um seine Doppelkrone bringt. Kindliches Grauen, das Grauen des Märchens liegt auch über der Hütte des Großvaters, zu dem der Junge flüchtet. Aber er findet ihn im Sessel tot, und der alte Rabe Jacob stelzt

Der konsequente Naturalismus

kreischend durchs Zimmer und setzt sich auf Großvaters nackten Kopf, so daß der Kopf vornüber wippt, der offene Mund gräßlich zuklappt. Auch das Kleinste ist grotesk anschaulich gestaltet. Unwillkürlich denkt man an das neue Kunstgesetz: Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Dies kindliche Phantasiebild, diese verwunschene, verhexte Natur, ist das „die Natur" im Sinne des Gesetzes? War auch diese Natur ursprünglich inbegriffen?

Die dritte Studie: Ein Tod

Die dritte Studie, keine Studie mehr, ist das Meisterstück der Sammlung: „Ein Tod". Es ist die Schilderung einer quälenden Nachtwache zweier Studenten am Bette ihres im Duell tödlich verwundeten Freundes, die Schilderung der unendlich sich dehnenden Stunden, in denen man hellhörig den feinsten Laut vernimmt, das Ticken der Uhr, das feinste Knacken, das Brühen und Blaffen des Öls, das Summen des eigenen Blutes. Leise Worte werden zwischen den Halbwachen, Halbschlummernden gewechselt. Der Kranke phantasiert. Mehrmals wird er nur mit Mühe beruhigt, bis die letzten Delirien vorüber sind und bei grauendem Morgen der Tod naht:

Im Zimmer wurde es jetzt hell. Die Messingtüren an dem weißen Kachelofen neben der Tür funkelten leise. Draußen fingen die Spatzen an zu zwitschern. Vom Hafen her tutete es.

Unten hatte die Hoftür geklappt. Jemand schlurfte über den Hof. Ein Eimer wurde an die Pumpe gehakt. Jetzt quietschte der Pumpenschwengel. Stoßweise rauschte das Wasser in den Eimer. Langsam kam es über den Hof zurück. Die Tür wurde wieder zugeklappt.

Sie sahen zu dem hellen Fenster hin. Unwillkürlich hatten sie beide tief aufgeatmet.

„Du! Olaf! Sieh mal!"

Olaf antwortete nicht. Er hatte nur den Kopf ein wenig zum Bett hingedreht.

„Er liegt wie tot!"

„Ich glaube . . . Hm!"

Er sah nach der Uhr.

„Wir müssen 'n neu'n Verband anlegen! Gib doch mal den Eisbeutel!"

Jens reichte ihm den frischen Eisbeutel vom Tisch herüber. Behutsam legten sie Martin den neuen Verband an.

Olaf brummelte etwas Unverständliches in seinen langen, strohgelben Schnauzbart.

„Ich glaube, die Wunde ist — nicht sorgfältig genug gereinigt! Es sind sicher noch Stoffäserchen von der Hose drinngeblieben! . . . Sieh mal!"

Sie hatten sich beide auf die Schußwunde niedergebückt, die Martin seitwärts im Unterleibe hatte.

„Du! Sieh doch nur! . . . Er verändert sich ordentlich!"

„Hm!"

„Er liegt so still!"

„Ja! Wir müssen den Arzt holen lassen!"

„Ich will klingeln?"

„Ja!"

Hastig war Jens zur Tür gegangen. Grell tönte die Klingel unten durch das noch stille Haus . . .

Der erste Sonnenstrahl blitzte jetzt goldig über die Dächer weg in das Zimmer. Er legte einen hellen Schein auf die dunkelblaue Tapete über dem Bett und zeichnete die Fensterkreuze schief gegen die Wand. Die Bücherrücken auf dem Regal funkelten, die Gläser und Flaschen auf dem Tisch fingen an zu flinkern. Die Arabesken des blanken Bronzerahmens um die kleine Photographie auf dem Tisch mitten zwischen

dem weißen, auseinandergezerrten Verbandzeug und dem Geschirre glitzerten. Auf den Dächern draußen lärmten wie toll die Spatzen. Unten auf dem Hofe unterhielten sich ganz laut ein paar Frauen.

„Donnerwetter! Ist das eine wüste Wirtschaft hier!"

Jens, der zum Sofa ging, war über ein paar Stiefeln gestolpert, die mitten im Zimmer auf dem verschobenen, staubigen Teppich lagen.

„Mir ist ganz öd im Schädel!"

Schwer hatte er sich wieder auf das knackende Sofa sinken lassen. Olaf hatte nicht geantwortet.

Jens reckte sich.

„Übrigens . . . Es war eine schneidige Mensur!"

„Ja! Sehr korrekt!"

„Ja! Sehr ehrenhaft! — Für beide!"

„Eversen ist ins Ausland, nicht wahr?"

„Wahrscheinlich!"

Jens betrachtete nachdenklich die beiden blitzenden Pistolenläufe über dem Sofa. —

„Wenn sie nun kommen?"

„Hm!"

„Ah!"

Jens gähnte nervös.

„Wo bleibt denn dieser alte Ohrwurm?!"

„Wann können sie denn hier sein?"

Olaf hatte sich vom Bett in die Höhe gerichtet.

„Ich denke, nach sechs?"

„Hm!"

. . . „Na, endlich!"

Jens war aufgesprungen. Hastig schloß er die Tür auf.

„Guten Morgen, meine Herren!"

„Guten Morgen, Frau Brömme!"

Die kleine dürre Frau Brömme stand mit ihrem vorgestreckten, ängstlichen, verrunzelten Gesicht in der Tür. Ihre kleinen, grauen Augen hatte sie halb fragend, halb verstimmt gleich auf das Bett gerichtet. Mit ihren dürren Fingern zupfte sie an ihrem Schürzenband.

„Wie steht es, Herr Doktor?"

„Schlecht! Wollen Sie schleunigst zum Arzt schicken!"

Olaf hatte nicht vom Bette aufgesehn.

„Ach, du lieber Gott! . . . Es wird doch . . ."

„Und . . . Bringen Sie, bitte, etwas frisches Wasser!"

„Ja! Sofort! Sofort! O, du lieber Gott! Du lieber Gott!"

Die letzten Worte waren schon draußen vom Flur gekommen.

Im Zimmer nebenan wurde es jetzt lebendig. Ein Fenster wurde geöffnet. Jemand stimmte eine Geige.

„Der Philologe! Er steht jeden Morgen um Sechs auf und spielt! Könnten wir nicht das Fenster ein bißchen aufmachen? Es ist zum Umkommen!"

„Ja! Etwas!"

Jens öffnete. Tief aufatmend sog er die frische Morgenluft ein.

Weich und klagend klangen die Töne der Geige, auf der der Philologe jetzt nebenan eine alte Volksballade spielte, auf den sonnigen Hof hinaus in das Zwitschern der Spatzen und das Gurren und Flügelklatschen der Tauben. Von fern, durch die klare Morgenluft, deutlich die hellen zitternden Schläge einer Turmuhr.

Sie lauschten beide. Ihre bleichen, überwachten Gesichter waren tiefernst . . . Vor der Tür hatte es jetzt geklirrt. Jens öffnete. Frau Brömme kam mit dem Wassereimer und Kaffee. Vorsichtig trippelte sie auf den Tisch zu. Sie ließ kein Auge vom Bett.

Ein neuer Verband wird angelegt. Verdrießlich hören die beiden Studenten der Wirtin zu, die von ähnlichem Erlebten erzählt. Sie atmen auf, wie sie hinaus ist:

„Alte Hexe!"

Olaf hatte das zwischen den Zähnen vorgezischelt. Jens schüttelte sich. Es fröstelte ihn.

„Unheimlich!"

Nebenan klang noch immer die Ballade durch die dünne Holzwand. Im Zimmer fingen die Fliegen an zu summen . . .

„Du!"

„Was denn?!"

„Er liegt so auffallend still!"

„Ja! . . . Und . . . Herrgott! Sieh mal!! Seine Nase ist — so spitz? Und . . . die — Augen . . ."

Olaf hatte sich schnell über Martin gebückt.

Um seinen Mund lag jetzt ein krampfhaftes Lächeln. Die Arme lagen lang über das zerwühlte Bett hin. Das scharfe, spitzige Gesicht, auf welches jetzt schräg die Sonne fiel, war wachsbleich.

„Man . . . man spürt — den Puls gar nicht — mehr . . ."

„Was??"

„Ach . . . Er . . . er ist ja — tot??!"

„W . . .??"

„Tot!!"

„Tot?? . . . Du meinst . . . tot???"

Die Worte blieben Jens in der Kehle stecken. Er zitterte.

„Tot?"

Es war, als ob er an dem Worte kaute.

„Es . . . es . . . ich will . . . die Wirtin . . ."

„Laß!!"

Olaf hatte sich tief über die Leiche gebeugt. Er drückte ihr die Augen zu . . . Eine Minute war vergangen. Sie hatten nicht gewagt, sich anzusehn.

Draußen kamen jetzt leichte Schritte die Treppe herauf. Die Wirtin sprach mit jemand.

Sie sahen sich an.

„Es kommt wer!"

„Ach . . . wahrscheinlich — der Arzt!"

Jens zupfte an dem untersten Knopf seines Jacketts herum. Sein Atem keuchte leise. Unverwandt sahen sie zur Tür hin.

Jetzt . . .

„H . . . herein . . ."

„Bitte, meine Damen! O, du lieber Gott! . . . Bitte!"

Scheu waren sie jetzt vom Bett zurückgetreten. Sie wagten kaum aufzusehn.

In der offenen Tür stand eine schmächtige, ältliche Dame in einem einfachen, schwarzen Tunikakleidchen. Noch halb auf dem Flur draußen ein frisches, hübsches Gesichtchen, das ängstlich suchend, schüchtern über ihre Schulter sah.

Leise, mit einem halben Lächeln, war sie jetzt in das dumpfe, unfreundliche Zimmer getreten. Ihre leise zitternde Hand, durch deren lila Zwirnhandschuh ein schmaler Goldreif glitzerte, hatte sie halb wie fragend erhoben . . .

Jetzt hatte sie sich über die Leiche gebeugt . . .

Draußen zwitscherten die Spatzen, die Tauben gurrten in der blendenden Morgensonne. Vom Fenster bis zum Bett zog sich ein lichter Balken wimmelnder Sonnenstäubchen. Nebenan noch immer die weichen Töne der Geige . . . . . .

. . . . . .

„Mama!!!"

Es ist kein Zufall, daß dieses Stück der Sammlung das beste wurde. Denn für diesen Stoff war die Kunst der Sekunden- und Minutenaufnahme, der Sekundenstil, wie den Stil zuerst Hanstein sehr glücklich genannt hat, die einzig mögliche, innerliche Kunstform. Er ist kein Universalstil, wie Holz wohl anfangs glaubte, aber er ist ein Stil für Stoffe, bei denen das Zeitgefühl eine eigene Rolle spielt. Er ist kein Stil für Sturmwind von Ereignissen und Gefühlen, aber einer für liebevolle Versenkung in eine Welt kleiner und kleinster Wunder, da man die Zeit überhaupt vergißt, er ist aber auch, wie hier, ein Stil für Stoffe, wo die Sekunden selbst das sind, was empfunden wird, der (nebensächliche) Zeitinhalt eigentlich nur deutlichere Punkte in einer dumpfen Tragödie der qualvoll schleichenden Minuten und Stunden sind, wo alle Sinne sich spannen, der Mensch nur Auge und Ohr ist, wo jedes Rascheln, Flüstern, Knacken, jeder geknickte Schatten an Wand oder Tür gleichsam Laut und Gesicht gewordenes Symbole eines qualvollen Harrens sind.

Der konsequente Naturalismus

Themen für den Sekundenstil

So ist denn auch die letzte der gemeinsamen Arbeiten von Holz und Schlaf, das Drama „Die Familie Selicke", ein Drama des qualvollen Harrens. Zum Drama mußten die Studien der beiden konsequenten Naturalisten sie notwendigerweise führen. Aus dem Dialoge der Skizzen erwuchs der Dialog des Dramas — besser: er war damit gefunden. Und mit diesem Dialoge, der unkonzentrierten Umgangssprache, auch zugleich die Technik des neuen Dramas, die Technik des naturwahren, losen Nebeneinander. Und bezeichnend für den Ausgangspunkt: in seinem Reichtum an lyrischen Stimmungswerten, in der Genauigkeit und Ausführlichkeit der szenarischen Bemerkungen, die dem Darsteller fast jede Bewegung vorschreiben, kann dies Drama seine Herkunft von der zwischen Erzählung und Szene schwankenden Studie der „Papiernen Passion" bis heute nicht verleugnen.

Familie Selicke

Es ist Weihnachtsabend. Wird der Vater heute wenigstens nach Hause kommen? — das ist die Frage, die, ausgesprochen und unausgesprochen, mit Nein mehr als mit Ja beantwortet, den Grundton für die Stimmung des ersten Aktes der Familie Selicke angibt. Mutter Selicke schickt ihre Jungens fort, den Vater vom Geschäfte zu holen. Der olle Kopelke, das Original der „Papiernen Passion", kommt, um nach dem Linchen zu sehen, dem achtjährigen kranken Nesthäkchen, das seit Tagen nur kurz immer die Augen vom Fieberschlummer öffnet. Er weiß nicht recht Rat. Gustav Wendt, ein junger Theologe, der, der bei der Familie Selicke wohnt, erzählt, daß er eben zum Landpfarrer gewählt ist. Morgen muß er fort. Schweigend hört die älteste Tochter Toni, die, mit Mänteln bepackt — Näharbeit für die Feiertage! — eintritt, die Nachricht. Heimlich lieben sich beide schon lange. Nun spricht Wendt sich aus: sie soll mit ihm gehen, heraus aus diesen unerquicklichen Verhältnissen: der Vater „brutal, rücksichtslos", die Mutter „krank, launisch, beide eigensinnig . . . einfach jämmerlich in ihrem nichtswürdigen, kindischen Haß". Die lieben Worte klingen ihr gut, nicht aber die klugen. Eine schwere Pflichtnatur, an Aufopferung gewöhnt, wehrt sie trübe ab: sie ist hier zu nötig. Da beichtet er: er braucht sie, ihre Liebe; nur sie lebt ihm, alles andere, den Glauben an Gott und die Menschen, hat die Großstadt in ihm ertötet: nur sie ist seine Rettung. Sind sie erst beide glücklich, dann wird auch sein Predigtwort Kraft und Leben sein. Schwer weichen die Zweifel: aber einen kleinen Augenblick glaubt selbst Toni an Glück. Mit einem schelmischen Schlußton, einem verlorenen Lichtchen in dieser

Der konsequente Naturalismus

Grau-in-Graudarstellung schließt der erste Akt. Scherzend nennt Wendt Toni: „Fru Pastern!" — „Ach du!" gibt sie lächelnd zurück.

Mitternacht ist vorbei. Man wartet, man wacht: die Jungen grämlich, ängstlich, die Mutter grämlich, verärgert. Wann kommt der Vater? Warum kommt er heute nicht mal heim? Kommt er nicht endlich? Das sind die Stimmungsfragen des zweiten Aktes. Nur Toni behält den Kopf hoch. Die Jungens gehen endlich zu Bett. Mutter und Schwester plaudern mit dem endlich erwachten, fieberhaft lebhaft erzählenden Linchen von besseren vergangenen, von besseren kommenden Tagen. Endlich hört man den schweren Tritt des Buchhalters Selicke. Die Mutter verkriecht sich. Selicke aber kommt in guter Laune, singend, leise wankend, mit einem Christbaum und Geschenken. Bald schlägt jedoch die Stimmung um, und Toni muß der Flut von Vorwürfen wacker standhalten, bis die Müdigkeit ihn übermannt und er einschläft. Fiebernd fängt Linchen im Todeskampfe an zu lallen und stirbt unter den Händen von Mutter und Schwester. Der Vater erwacht. Mühsam begreift er: dann bricht er stöhnend zusammen.

Dritter Akt: der nächste Morgen, Wendts Abschiedsstunde. Was nun? Die Gatten haben sich am Totenbette ihres Kindes nicht gefunden, sind sich nicht näher gekommen. Tot, ausdruckslos hat Selicke seine Frau nur angesehen, als sie ihm weinend gelobt, es sollte nun anders werden. Jetzt kann Toni nicht fort: sie fühlt, mit Linchen ist das letzte Band zwischen den Eltern gerissen. Nun muß sie sich opfern. Beschämt findet sich Wendt darein. Er fühlt die Schwere, aber auch das Glück der Stunde:

„Ja! Du! . . . Das Leben ist ernst! Bitter ernst! . . . Aber jetzt seh' ich, es ist doch schön! — Und weißt du auch warum, meine liebe Toni? Weil solche Menschen wie du möglich sind! — . . . Ja! So ernst und so schön! . . ."

Schade, daß das Drama nun nicht bald schließt, daß der olle Kopelke nochmals ratlos vor Linchens Leiche treten muß und erst dann Wendt Abschied nimmt. „Ich komme wieder!" ist das letzte Wort.

Erreicht ist in diesem Drama die Naturwahrheit. Lebensecht sind die Vorgänge (mag man auch über die Notwendigkeit von Tonis Verzicht streiten, möglich ist er), und sie haben für dieses besondere Lebensbild nicht etwa nur die Zufallsechtheit einer zufälligen flüchtigen Stunde, sondern sie sind typisch echt. Wenn auch nicht alle Tage ein Linchen stirbt, ein Geliebter geht: immer wird Toni sich opfern und nähend um Groschen mühen, immer vergeblich versöhnen, vergeblich verzichten, immer wird die nervöse Mutter klagen und jammern, immer werden die Gatten sich in kindischem Hasse verfolgen, immer wird Not sein. Es ist *das* Leben dieser Menschen, ihr ewig gleiches, trübes Leben, das in den drei Akten über noch nicht dreiviertel Tag Zeitdauer vorüberzieht. Lebensecht ist auch die Sprache, so echt, daß wahrscheinlich mit Bezug auf das Gestammel des alten Kopelke ein kritischer Feind der Jüngsten schreiben konnte: „Diese Tierlautkomödie ist für das Affentheater zu schlecht." Mit Absicht ist alles Pathos vermieden (wenn auch nicht alle Sentimentalität). Wie leicht hätte sich aus dem glaubenslosen Wendt ein pathetischer moderner Tendenzprediger machen lassen! Kritisch-religiöse und soziale Gedanken lagen doch so nahe, dem Dichter des Buches der Zeit zumal. Aber absichtlich ist das Geistige nur leise angedeutet. Geist hatte Holz schon bewiesen, Schlaf sollte später in seinen Romanen so schwere Geistes-

arbeit tun, wie kaum ein zweiter moderner Romanschriftsteller. Fehlte hier Geist, so war es Absicht. Der konsequente Naturalismus

Aber deshalb lautet das allgemeine Urteil über die Versuche der konsequenten Naturalisten, namentlich über ihr Drama: korrekt, aber langweilig. Ein einseitiges Urteil, das dem Versuche, um allen Preis ja lebensecht zu bleiben, nur ja die Klippe des Pathetischen zu meiden, mindestens historisch nicht gerecht wird. In diesem Urteil steht nicht, daß von diesen Versuchen die Feinhörigkeit herrührt, die wir heute für den Dialog haben, das unverlierbare Grauen vor hohlem Wortschwall. Es gibt eine Dichteranekdote, ich glaube von Turgenjew. Zu Turgenjew kommt eines Tages ein Dilettant mit vielen Manuskripten. Lächelnd wehrt Turgenjew ab: Nein, lesen mag er nichts, aber eine Aufgabe will er ihm stellen, nur eine Szene, ein Stückchen aus einer Szene verlangt er, zwei Stunden Zeit will er ihm lassen. Das ist die Aufgabe: Vor einem Prätendenten hat ein König fliehen müssen. Da erhält er die Nachricht: der Gegner hat sein festes Schloß überfallen, seine Familie gefangen genommen, Weib und Kind getötet. Was wird der König sagen? Und der Dilettant schreibt einen pathetischen Monolog von zwei Seiten. Da schlägt Turgenjew seinen Shakespeare auf: Macbeth, 4. Akt, 3. Szene, und liest Macduffs Worte: „Die Kinder auch? — Und ferne mußt' ich sein? — Mein Weib auch tot?" Ich meine, solcher Beispiele für die echte Sprache des Gefühls gibt es in der „Familie Selicke" wie im „Papa Hamlet" viele. Und unser Ohr dafür geschärft zu haben, noch einmal sei es gesagt, ist wahrlich kein geringes Verdienst. Schlußurteil

Doch ob langweilig, oder nicht: das erste Buch der konsequenten Naturalisten tat lebendige Wirkung. Von ihm angeregt, schrieb der Dichter, der bald als Führer der neuen Bewegung im Drama galt, Gerhart Hauptmann, sein erstes Drama. Vor dem Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" las man: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet', zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Erkner, den 8. Juli 1889."

Das sollte man Holz und Schlaf nie vergessen. —

Neuntes Kapitel

Gerhart Hauptmann bis zum Drama „Vor Sonnenaufgang"

Wie vielen Dichtern erging es auch Gerhart Hauptmann (geb. 1862 in dem schlesischen Kurorte Obersalzbrunn) in seiner Jugend. Er war das Sorgenkind seiner Familie: ein schlechter Schüler schon auf der Dorfschule, ein noch schlechterer auf der Realschule in Breslau. Aber er zeichnete gern, er liebte Musik, er träumte und schrieb lyrische Gedichte und Märchen im Stile Andersens. Auf dem Pachtgute eines Onkels soll der Sechzehnjährige Lust zur Landwirtschaft bekommen: vergeblich — aber der tief religiöse pietistische Geist des verwandten Hauses übt seinen stillen starken Einfluß. Anderthalb Jahre ist Hauptmann dann auf der Kunstschule in Breslau. Dichterische Pläne erfüllen ihn, manches wird ausgeführt. Tegners Fritjof liefert den Stoff zu einem Drama „Ingeborg". Von einem Hermannepos werden anderthalb Gesänge im Stile Jordans vollendet. Ein Drama „Germanen Gerhart Hauptmann Erste Dichtungen

Gerhart Hauptmann

und Römer" soll denselben Stoff behandeln. Etwa zwanzigjährig, kommt dann Gerhart Hauptmann nach Jena, wo sein älterer Lieblingsbruder Carl, der später auch ein ganzer Dichter werden sollte, ein eifriger Hörer und Schüler Ernst Häckels war. Naturwissenschaftliche und philosophische Fragen treten Gerhart Hauptmann hier zum ersten Male nahe, ohne ihm noch Klarheit zu geben. Eher beunruhigt, schwermütig sucht er auf einer längeren Reise ein Ziel seiner dunklen Unrast und Sehnsucht zu finden. Über Hamburg fährt er zu Schiff nach Spanien, in Genua trifft er den Bruder; nun geht's nach Neapel, sechs Wochen beherbergt sie Capri, über Rom fahren die Brüder heimwärts. Mehr wie die Schönheit ihn entzückt, hat Gerhart Hauptmann das Elend, das er gesehen, entsetzt. Das soziale Mitleid mit dem armen niederen Volke, der Grundton seiner späteren sozialen Dramatik, hat ihm in Malaga, in Barcelona, in Neapel, auf Capri, in Rom wehe Tage voll Gram gebracht. Er hat keinen Sinn für die Romantik der Lumpen, nur für die wahre Sprache der Not, der Verkommenheit und des Schmutzes, die sie sprechen. Noch einmal ist er dann als Jungverlobter 1884 wieder in

Pläne aller Art

Italien. Über dem Studium Michel Angelos war wieder der Wunsch, Bildhauer zu werden, in ihm erwacht. Da schafft ein langes schweres Krankenlager in Rom wenigstens eine negative Klarheit: die Bildhauerei ist nicht sein Beruf. Ist es aber die Dichtkunst? Noch findet er kein klares Ja. Es entsteht zwar eine Ballade vom Tode des Gracchus: Bürger ist sein Vorbild. Es entsteht zwar ein dramatisches Gedicht „Das Erbe des Tiberius", das aus Erziehung und Umgebung das Wesen des mit Unrecht geschmähten Kaisers zu verstehen suchte. Adalbert von Hanstein weiß zu erzählen, daß das Drama schon „den echten Charakter der Hauptmannschen Phantasie, den Bildhauercharakter", trug. „Die Personen waren alle in einzelnen Situationen unendlich scharf gesehen, aber immer nur in Situationen (die er aber möglichst scharf auszumalen strebte). Die Entwicklung fehlte. Es waren plastische ruhige Gestalten."

Aber auch diese dichterische Tätigkeit entspricht nicht seiner Idee von einer zu erstrebenden Kunst. Der unklare Gedanke einer Art Gesamtkunstwerk, einer Vereinigung von Bildhauerkunst und Poesie, läßt in ihm den Plan aufkommen, Schauspieler zu werden. In Berlin nimmt er bei dem originellen Alexander Heßler, dem früheren Direktor des Straßburger Stadttheaters, dramaturgischen Unterricht. Doch wie viele Pläne in diesen Jahren wird auch dieser Plan bald aufgegeben. Ein Sommer in Rügen läßt wieder Balladen in Bürgers Form entstehen. In demselben Sommer 1885 erscheint

Promethidenlos

sein erstes, bald wieder eingestampftes Buch, die epische Dichtung „Promethidenlos": in der Form und Komposition eine schwache, sprachlich reizlose Nachahmung der Pilgerfahrt Childe Harolds. Und doch ist alles Erlebnis in dem Buche. Den Weg, den Hauptmann einst von Hamburg über Spanien nach Capri gezogen, den zieht der Held seiner epischen Dichtung, Selin. Wie Hauptmann, denkt er mit Ingrimm an die Erzieher seiner Jugend, die Peiniger, die seine Entwicklung hemmen wollten. Wie Hauptmann, schwankt er zwischen zwei Künsten, zwischen der Frau mit dem Meißel und der Frau mit Kranz und Schleier. Wie bei Hauptmann, wandelt sich bei Selin das Mitleid mit sich selbst zum sozialen Mitleid mit der Menschheit. Der Anblick lasterhafter Frauen macht Selin zum Prediger einer neuen Religion, die auch die Dirnen mit mitleidsvoller Liebe umfaßt. Wie Hauptmann, wird Selin auf Capri

Gerhart Hauptmann

Jugendbild
Photographie
von
Wilh. Fechner
in Berlin

Gerhart Hauptmann

trotz der überwältigenden Natureindrücke nicht froh. Schmutz und Lumpen, Hunger und Elend lassen ihn bald verzweifeln. Ein Dichter des Weltschmerzes möchte er werden, wird es aber nicht. Denn Selin wirft — das ist der Schluß der Dichtung — seine Leier ins Meer: die Frau mit Kranz und Schleier verläßt ihn. Der Menschheit wird nicht wohler durch schöne Dichtungen, scheint das Ende zu sagen. Der junge Gerhart Hauptmann hatte Zeiten, wo er das aussprach, wo er den leidenschaftlichen Wunsch so vieler in jenen Tagen noch einmal aussprach:

So laßt in eurem Schmutz mich hocken,
laßt mich mit euch, mit euch im Elend sein!

Gerhart Hauptmann Sozialgefühl

Trotz alledem war Gerhart Hauptmann nie Parteisozialist, wenn er auch Karl Marx verehrte. Aber er fühlte sozial und wollte sozial helfen. „Ich habe nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war," bezeugt Adalbert von Hanstein, einer der ersten jungen Literaten, der dem seit dem Herbste 1885 einsam in Erkner bei Berlin Träumenden und über wahlloser sozio-

Studien aller Art

logischer Lektüre Grübelnden näher trat. Nur ein paar alte gute Freunde waren hier oft zu Gast, Hugo Ernst Schmidt, dessen Andenken später der „Michael Kramer" gewidmet ward, der Freund von der Breslauer Kunstschule, und ein Jenaer Studiengenosse, Ferdinand Simon, der spätere Schwiegersohn August Bebels. Man debattierte viel über soziale Fragen, über Kunst, über Naturwissenschaftliches. Daß der Schüler Häckels sich zu Darwin bekannte, erscheint fast selbstverständlich. Aber auch religionsgeschichtliche Studien ziehen Hauptmann an. Er vertieft sich in die Werke Max Müllers. Er begreift den sozialen Zug des echten Christentums. Ein Epos „Jesus von Nazareth", gar ein Tagebuch des Judas Ischarioth wird geplant.

Bekanntschaft mit Jüngstdeutschen

Allmählich wird Hauptmann mit jüngstdeutschen Dichtern bekannt. Lange Zeit hat er einen starken Eindruck von Kretzer dem Schriftsteller und Kretzer dem Menschen. Innige Freundschaft verbindet ihn dann bald mit Bruno Wille und Wilhelm Bölsche, die, zuerst der Großstadt müde, sich im benachbarten Friedrichshagen angesiedelt hatten. Auch anderen Friedrichshagenern, wie den Brüdern Hart, tritt Hauptmann nahe. Er wird Mitglied des Vereines „Durch" und Mitarbeiter der „Akademischen Zeitschrift". Manche der hier erschienenen lyrischen oder balladenartigen Gedichte sind später 1888 in

Das bunte Buch

einer kleinen Sammlung „Das bunte Buch" veröffentlicht worden. Weiche verschwommene Töne überwiegen. Noch immer verleugnet sich der Dichter des „Promethidenloses" nicht, der geschrieben hatte: Die Dichter sind die Tränen der Geschichte. „Wie eine Aolsharfe sei deine Seele, Dichter," liest man in einem kurzen, von Robert Kahn komponierten Gedichte. Aber auch stärkere soziale Töne klingen an. Gegenwartsatem spürt man. Aus einem Gedichte dieser Jahre, dem „Nachtzug", klingt ein Echo aus dem Holzschen „Buch der Zeit". Dem im Nachtzug durch die Mondscheinnacht fahrenden, von Elfen träumenden Dichter schiebt sich ein anderes Bild vor die Seele:

Rauchmassen umwölken das traumhafte Bild
und schlingen weißwogende Reigen.
Doch unter mir stampft es und schmettert es wild,
und unter mir will es nicht schweigen.
Es klingt wie ein Achzen, es rieselt wie Schweiß,
als schleppten Kyklopen hin über das Gleis
den Zug mit ehernen Armen.
Und wie ich noch lausche, beklommen und bang,
da wird aus dem Tönegewirr ein Gesang
zum Grauen zugleich und Erbarmen.

Wir tragen euch hin durch die duftende Nacht,
mit triefenden Wangen und Brüsten,
wir haben euch güldene Häuser gemacht,
indessen wie Geier wir nisten.
Wir schaffen euch Kleider. Wir backen euch Brot.
Ihr schafft uns den grinsenden, winselnden Tod.

Gerhart Hauptmann

Wir wollen die Ketten zerbrechen.
Uns dürstet, uns dürstet nach euerm Gut!
Uns dürstet, uns dürstet nach euerm Blut!
Wir wollen uns retten —! Uns rächen!

Wohl sind wir ein rauhes, blutdürstend Geschlecht
mit schwieligen Händen und Herzen.
Doch gebt uns zum Leben, zum Sterben ein Recht
und nehmt uns die Last unsrer Schmerzen!
Ja, könnten wir atmen, im keuchenden Lauf
nur einmal erquickend, tief innerlich auf,
so, weil du den Elfen bewundert,
so sängen wir dir, mit Donnergetön,
das Lied, so finster und doch so schön,
das Lied von unserm Jahrhundert!

Willst lernen, Poetlein, das heilige Lied,
so lausche dem Ratzen der Minen,
so meide das schläfrige, tändelnde Ried
und folge dem Gang der Maschinen;
beachte den Funken im singenden Draht,
des Schiffes schwindelnden Wolkenpfad,
und weiter, o beuge dich nieder
zum Herzen der Armen, mitleidig und mild,
und was es dir zitternd und weinend enthüllt,
ersteh' es in Tönen dir wieder!

Bekanntschaft mit Holz

Der Dichter, der auf diese Strophen wahrscheinlich unbewußt eingewirkt hatte, sollte für Hauptmanns dramatische Technik bald sein bewußtes Vorbild werden: Arno Holz. Anfang 1889 lernte Hauptmann in Niederschönhausen die in „Papa Hamlet" vereinigte Sammlung naturalistischer Studien kennen. Holz las sie selbst vor. Die Vorlesung ward zu der „entscheidenden Anregung": wonach Hauptmann unklar sich gesehnt hatte, nach einer Kunst der Naturtreue, der Wirklichkeitsliebe, der liebevollen Zustandsschilderung, hier fand er sie proklamiert. Wie nahe er aber den konsequenten Naturalisten schon war, wie er eigentlich nur die Anwendung der von ihm für Teile der Erzählung schon selbst verwerteten Darstellungsweise auf das Drama zu machen hatte, zeigt ein Blick auf die 1887 entstandene, zuerst in der „Gesellschaft" abgedruckte Novelle vom „Bahnwärter Thiel".

Bahnwärter Thiel

Da stehen Schilderungen aus der unermeßlichen Einsamkeit des märkischen Kiefernforstes, die in der liebevollen Ausmalung der Einzelheiten ganz den Geist jener Kunst atmen, die bei Holz und Schlaf Methode ward. Schon hier jene Freude an Licht- und Farbenwundern:

„In scharfen Linien schießen die Strahlenbündel der aufgehenden Sommersonne durch das Gewirr der Stämme, hier eine Insel zarter Farrenkräuter, deren Wedel feingeklöppelten Spitzen gleichen, mit Glut behauchend, dort die silbergrauen Flechten des Waldgrundes zu roten Korallen umwandelnd. Von Wipfeln, Stämmen und Gräsern floß der Feuertau."

Die Partizipia allerdings im vorletzten Satze hätten Holz und Schlaf nicht stehen lassen. — Schon hier jenes Verweilen auf dem kleinen Bilde: Der Bahnwärter geht die Dorfstraße hinauf:

Gerhart Hauptmann

„Der alte schäbige Pudel des Krämers lag mitten auf der Straße. Auf dem geteerten Plankenzaune eines Kossätenhofes saß eine Nebelkrähe. Sie spreizte die Federn, schüttelte sich, nickte, stieß ein ohrenzerreißendes krärä aus und erhob sich mit pfeifendem Flügelschlag, um sich vom Winde in der Richtung des Forstes dahintreiben zu lassen."

Schon hier jene Hellhörigkeit und Feinhörigkeit für die Nuancen der Töne und Geräusche, jene Kunst, die jedes Wort in der Gewalt hat. In einer Gewitternacht erklingt die Signalglocke:

„Der Wind zerriß ihre Töne und warf sie nach allen Richtungen auseinander. Die Kiefern bogen sich und rieben unheimlich knarrend und quietschend ihre Zweige aneinander. Einen Augenblick wurde der Mond sichtbar, wie er gleich einer blaßgoldenen Schale zwischen den Wolken lag. In seinem Lichte sah man das Wühlen des Windes in den schwarzen Kronen der Kiefern. Die Blattgehänge der Birken am Bahndamm wehten und flatterten wie gespenstige Roßschweife. Darunter lagen die Linien der Geleise, welche, vor Nässe glänzend, das blasse Mondlicht in einzelnen Flecken auffogen."

Schon hier jene Kunst der Minutenschilderung für Momente der Erwartung. Der Bahnwärter lehnt, auf den Zug wartend, an der „schwarzweißen Sperrstange":

„Der Wind hatte sich erhoben und trieb leise Wellen den Waldrand hinunter und in die Ferne hinein. Aus den Telegraphenstangen, die die Strecke begleiteten, tönten summende Akkorde. Auf den Drähten, die sich wie das Gewebe einer Riesenspinne von Stange zu Stange fortrankten, klebten in dichten Reihen Scharen zwitschernder Vögel. Ein Specht flog lachend über Thiels Kopf weg, ohne daß er eines Blickes gewürdigt wurde.

Die Sonne, welche soeben unter dem Rande mächtiger Wolken herabhing, um in das schwarzgrüne Wipfelmeer zu versinken, goß Ströme von Purpur über den Forst. Die Säulenarkaden der Kiefernstämme jenseits des Dammes entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen.

Auch die Geleise begannen zu glühen, feurigen Schlangen gleich, aber sie erloschen zuerst. Und nun stieg die Glut langsam vom Erdboden in die Höhe, erst die Schäfte der Kiefern, weiter den größten Teil ihrer Kronen in kaltem Verwesungslichte zurücklassend, zuletzt nur noch den äußersten Rand der Wipfel mit einem rötlichen Schimmer streifend. Lautlos und feierlich vollzog sich das erhabene Schauspiel. Der Wärter stand noch immer regungslos an der Barriere. Endlich trat er einen Schritt vor. Ein dunkler Punkt am Horizonte, da wo die Geleise sich trafen, vergrößerte sich. Von Sekunde zu Sekunde wachsend, schien er doch auf einer Stelle zu stehen. Plötzlich bekam er Bewegung und näherte sich. Durch die Geleise ging ein Vibrieren und Summen, ein rhythmisches Geklirr, ein dumpfes Getöse, das, lauter und lauter werdend, zuletzt den Aufschlägen eines heranbrausenden Reitergeschwaders nicht unähnlich war.

Ein Keuchen und Brausen schwoll stoßweise fernher durch die Luft. Dann plötzlich zerriß die Stille. Ein rasendes Tosen und Toben erfüllte den Raum, die Geleise bogen sich, die Erde zitterte — ein starker Luftdruck — eine Wolke von Staub, Dampf und Qualm, und das schwarze, schnaubende Ungetüm war vorüber. So wie sie anwuchsen, starben nach und nach die Geräusche. Der Dunst verzog sich. Zum Punkte eingeschrumpft, schwand der Zug in der Ferne, und das alte heil'ge Schweigen schlug über dem Waldwinkel zusammen."

Verschiedene Stilelemente

Aber dieser Stil ist nicht durchgeführt. Es finden sich Elemente des alten soliden Novellenstiles, der etwas schwerfällig, gewichtig, etwa von „vorberegter Wirtschaftsangelegenheit" spricht. Es finden sich falsche Bildungselemente: der Wärter, ein stiller, kindguter Mensch, der der brutalen derben

Kraft seines zweiten Weibes keinen Widerstand entgegensetzt, widerstandslos sogar sein geliebtes Kind aus erster Ehe von der Stiefmutter mißhandeln läßt, erklärt im Schuldbewußtsein gegenüber seiner ersten Frau sein einsam fernes Wärterhäuschen „und die Bahnstrecke, die er zu besorgen hatte, insgeheim gleichsam für geheiligtes Land, welches ausschließlich den Manen (!) der Toten gewidmet sein sollte". Und schließlich der Dialog. Er wird selten angewandt und beschränkt sich auf kurze Sätze. Weder der Bahnwärter, noch sein grobes Weib spricht im Dialekt, auch da nicht, wo sie flucht und schimpft. Und man braucht bloß nicht nur den Wortlaut, vor allem auch den Tonfall ihrer Schimpfreden mit denen der Mutter Abendroth'n in der „Papiernen Passion" zu vergleichen, um zu erkennen, was Hauptmann aus der Bekanntschaft mit den Skizzen des „Papa Hamlet" für sein Drama gewann: das Gefühl für die Wort- und Tonechtheit des natürlichen alltäglichen Gesprächs natürlicher alltäglicher Menschen. **Gerhart Hauptmann**

Als eine Verbindung von Milieudrama und Ideendrama ist „Vor Sonnenaufgang" gedacht. Es ist gelungen als Milieudrama, verfehlt als Ideendrama. Als Milieudrama besteht es aus fünf lose aneinander gereihten Milieuskizzen aus dem schlesischen Kohlenreviere, aus fünf packenden dialogisierten Stimmungsbildern, in denen durch eine große Beobachtungskunst zwei Welten kontrastiert werden, die Welt der seelisch verrohten, körperlich degenerierten bäuerlichen Parvenüs — diese Welt trifft die Geißel des Dichters — und die Welt der von diesen Protzen in ein unmenschlich ärmliches Dasein hineingezwungenen und darin festgehaltenen Enterbten — dieser Welt gehört Gerhart Hauptmanns ganze Liebe. Es ist schwer, vielleicht unmöglich, diese Welten im einzelnen zu schildern, ohne dem Stimmungs- und Wahrscheinlichkeitsgehalte der Dichtung Abbruch zu tun. Geschildert und selbst dargestellt (Hauptmanns Drama hat das mit seinem größeren stofflichen Vorbilde, mit Tolstois „Macht der Finsternis" gemein) erhalten manche Vorgänge und manche charakterisierende Dialogstellen leicht etwas direkt Kolportagehaftes, wie denn auch schon bei der ersten Vorstellung „manche Vorgänge, die Entrüstung, Mitleid oder Ekel erregen sollten, selbst auf ein tendenzfreies Gehirn — das ist das Zeugnis Richard Dehmels — durch ihre knallige Rüdigkeit einfach lächerlich wirkten", wie „Knüppelhiebe in einem fort das Stimmungsgewebe der Dichtung zerrissen". **Vor Sonnenaufgang als Milieudrama**

Da ist der durch den Verkauf seiner Kohlenfelder zum Millionär gewordene Bauer Krause, ein alter Schnapsbruder, der tagaus tagein, nur mit Hemd und Hose wie der allergeringste Landarbeiter bekleidet, schmutzig, struppig, ungekämmt, im Wirtshause stier bei seinem Schnapse hockt, ein Tier, vor dem in der Trunkenheit die eigene Tochter nicht sicher ist, den man im Drama nur zweimal — betrunken — sieht, wie er in der Morgenfrühe johlend nach Hause torkelt und dazu die immer wiederkehrenden Redensarten lallt: **Die Gruppe der Protzenbauern**

„Dohie hä! Biin iich nee a hibscher Moan? Hoa' iich nee a hibsch Weib? Hoa' iich nee a poar hibsche Tächter, dohie hä? . . . Dohie hä, hoa' iich nee die schinsten Zähne, hä? Hoa' iich ne a hibsch Gittla?"

Da ist seine zweite Frau, sinnlich, bösartig, eine seiner vollauf würdige Eheliebste, die ein Verhältnis mit ihrem zukünftigen Schwiegersohne hat, sich entweder wie eine Waschfrau schimpfend, keifend präsentiert oder aufgedonnert

wie ein Pfau „ihr Rad schlägt", mit ihrem Gelde, ihren Möbeln, ihrem Schlemmerleben bei Austern, Hummern und Sekt protzt (: „Gell, Wilhelm," sagt sie zu ihrem Schwiegersohne, „ma weeß wirklich'n Gott manchmal nich mee, was ma essen soll"), die immer von Bildung redet und ihrer in Herrnhut erzogenen Stieftochter Helene, der einzigen gerad und gesund denkenden, immer wütend über den Mund fährt:

„Stats doaß doas Froovulk ei der Wertschaft woas oagreft . . . bewoare ne! Doa zeucht se an Flunsch biis hinger beede Leffel. — Oaber da Schillerich oaber a Gethemoan, a sune tumm'n Scheißkarle, die de nischt kinn'n als lieja: vu da ne' läßt sie sich a Kupp verdrehn. Urnar zum Kränke krieja iis doas."

Eine „Giftmorchel" hat sie Dehmel treffend genannt.

Da ist ihr Neffe und Geliebter, Kahl Wilhelm, ein stotternder, hinterlistiger, dummer Bauernjunge, ein Idiot, der tagsüber nichts weiter treibt als Tauben oder Singvögel schießen: man sieht diesen sauberen Patron früh in Strümpfen, Schuhe und Jackett in der Hand, aus dem Hause seiner Schwiegermutter schleichen. Da ist eine in diesem Kreise recht seltsame (literarische!) Gestalt, die Spillern, die „Gesellschafterin der Frau Krause", ein ekelhaftes, nach dem Munde schwätzendes, unterwürfiges, kleines schiefes Frauenzimmer. Da ist der Schwiegersohn des Hauses, der Ingenieur Hoffmann, als Charakterzeichnung neben der unglücklichen Helene die glänzendste Schöpfung; ein Zwitter traurigster Art. Innerlich ein Streber, Lump und Gauner, der nach ein paar längst — ach zu gern! — vergessenen Jugendjahren des Verkehrs mit sozialistischen Schwärmern ein rücksichtsloser Profitmacher geworden ist, eine Witzdorfer Goldtochter, eben die Tochter des Bauern Krause, geheiratet und mit dem alleinigen Verschleiß der Kohlen, den er sich zu ergaunern wußte, ein hübsches Geschäftchen zu machen hofft. Ein Mensch von äußerlicher Liebenswürdigkeit, bestechender Eleganz und Zuvorkommenheit, wenn er sich einen Vorteil verspricht, ein Mensch, der auch gern mit ein paar billigen sozialen Phrasen — Erinnerungen an die Jugendzeit — aufzuwarten, zu beruhigen und sein humanes Herz zu zeigen versteht, wenn — es nichts kostet, zu nichts verpflichtet. Ein sinnlicher Schleicher widerwärtigster Art, der sich mit seiner jungen Schwägerin zu trösten hofft, denn seine Frau — von ihr hört man nur, ihre Entbindung bildet den Stimmungshintergrund des letzten Aktes — ist eine vom Vater erblich belastete Säuferin und sein erstes Kind ist schon ein Opfer des Fusels geworden.

Die Gruppe der Enterbten

Auf der anderen Seite nun die in wenigen charakteristischen Typen knapp skizzierten Enterbten. In den Ställen der reichen Bauern fressen die Pferde aus neusilbernen Raufen und marmornen Krippen, und die Hunde werden mit Konditorzeug gefüttert: aber die Knechte müssen hungern und die abgehärmte, ausgehungerte Frau des Kutschers muß sich für das jüngste ihrer acht Bälger heimlich eine Neige Milch im Kuhstall zustecken lassen. Frau Krause verbringt die Nächte mit ihrem widerlichen Neffen; Marie, die Magd, wird deshalb als „Loaster vu Froovulk", als „Hurenfroovulk" davongejagt. Über den Bauernhof zieht in straußenartigem Gange der Sandmann Baer, ein idiotenhafter verwahrloster Bauernbursch mit einem Geierhalse und Kropfe, sein Kinderwägelchen voll Sand: Kahl Wilhelm macht sich den Spaß, den Idioten hopsen zu lassen — heißt er doch der „Hopslabaer". Den alten Beibst, der früh schon seine Sense dengelt, wenn der Bauer noch im Wirtshaus

hockt, hat der Nachbar, Wilhelm Kahls Vater, früher mal mit Schrot lahm geschossen, zwei seiner Söhne sind in den Gruben schon verunglückt. Diese Gruben und ihre Arbeiter bilden den ahnungsschweren Hintergrund, das böse Gewissen dieser verrohten Gesellschaft: man sieht sie nicht, man hört nur von ihnen, man spricht nur von ihnen in dunklen, halb ängstlichen Worten. Sie scheinen sich zu mehren, während man von ihnen erzählt, man hat die Empfindung: nur noch ein Weilchen, dann fallen diese dunklen Massen über diese innerlich hohle, faule Welt her.

„Welche gehen zur Grube, sagt Helene, welche kommen von der Grube: das hört nicht auf — Wenigstens ich sehe immer Bergleute . . . Und wie sie einen immer anglotzen, so schrecklich finster — als ob man gradezu was verbrochen hätte. — — Im Winter, wenn wir so manchmal Schlitten gefahren sind, und sie kommen dann in der Dunkelei in großen Trupps über die Berge, im Schneegestöber, und sie sollen ausweichen, da gehen sie vor den Pferden her und weichen nicht aus. Da nehmen die Bauern manchmal den Peitschenstil, anders kommen sie nicht durch. Ach, und dann schimpfen sie hinterher. Hu! Ich habe mich manchmal so entsetzlich geängstigt."

Der Dialog

So entfalten sich Menschen und Situationen in Dialogen, deren Naturechtheit und charakterisierende Kraft zunimmt mit der Unbildung der Personen und dem Gebrauche des Dialektes. Ganz natürlich: da die Handlung auf ein Minimum beschränkt ist, so ist neben dem Inhalt ebensosehr der Tonfall, die stilistische und lautliche Formulierung des Gesprächs Mittel der Charakteristik. Ein um so gleichwertigeres Mittel, je mehr ein Mensch sich mit seiner Sprache verrät, je weniger er sich hinter der Sprache zu verschanzen versteht. Gegen dies oder jenes Wort der Hochdeutsch redenden Personen mag unser (gerade durch Hauptmanns spätere Dramen noch feinhöriger gewordenes) Ohr Einwendungen machen, kaum gegen eins der Dialektfiguren. Hier sind alle Regeln der Sprachcharakteristik, wie sie dem Schüler von Holz und Schlaf aufgegangen waren, angewandt. Die Rede stockt bald, bald überschlägt sie sich, es wimmelt von Anakoluthen, halb angefangenen, nicht durchgeführten Sätzen, es gibt auch nur lallende Menschen. Naturwahrheit, völlige Illusion der Wirklichkeit ist das Gesetz der Gesprächsführung: es kommen Dinge zur Sprache, die abseits liegen selbst vom Zwecke der Milieuschilderung — der Absichtslosigkeit in der Natur sollte eben die Absichtslosigkeit in der Dichtung entsprechen. Und wie im Leben tritt oft an die Stelle der Rede die Geste, das stumme Spiel. Sehr oft als lyrisches Stimmungsmittel, dessen ganzer Zauber sich nur dem Leser (nicht dem Zuschauer) mitteilen kann, der, wo er früher im Drama nur trockene Regiebemerkungen gefunden hatte, hier zwischen Gespräch und Gespräch kleine erzählende Skizzen las: ein Zeichen der Herkunft des Dramas von den dialogisierten Skizzen des „Papa Hamlet" und der „Papiernen Passion". Wie in dieser z. B. sich allmählich, je nach der Stellung der Personen, die kleine Welt der Stube und ihrer Umgebung auftut, so hier im zweiten Akte die Welt des Gutshofes. Keine summarische Schilderung der Szene, sondern auch in den Regiebemerkungen ein allmähliches Kennenlernen wie in der Erzählung. Zunächst graufahler Morgenglanz, im Torweg die Silhouette des dengelnden Beibst. Dann die „feierliche Morgenstille" — welcher Dramatiker hätte sonst einen solchen Ausdruck gebraucht! —, unterbrochen durch das Geschrei aus dem Wirtshaus abziehender Gäste . . . Hunde bellen fern, Hähne krähen laut

Stumme Szenen

Gerhart Hauptmann

durcheinander. Fünf Seiten weiter: die Ferne tut sich auf, als ein Gast des Gutshofes in die Ferne schaut „hinaus in erwachenden Morgen. Durch den Torweg erblickt man weitgedehnte Kleefelder und Wiesenflächen: zwischendurch schlängelt sich ein Bach, dessen Lauf durch Erlen und Weiden verraten wird. Am Horizonte ein einzelner Bergkegel. Allerorten haben die Lerchen eingesetzt, und ihr ununterbrochenes Getriller schallt bald näher, bald ferner her bis in den Gutshof herein". Und wieder drei Seiten weiter: auch die nähere Umgebung des Gutshofes tut sich auf, als Helene hinausschreitet. „Große Pakete von allerhand Tee hängen zum Trocknen über dem Zaune: daran riecht sie im Vorübergehen. Sie biegt auch Zweige von den Obstbäumen und betrachtet die sehr niedrig hängenden rotwangigen Äpfel." Das Ganze das erste der vielen stimmungsreichen, farbenkräftigen Landschaftsbilder, die Hauptmann als Hintergrund seiner Dramen gewählt hat.

Vor Sonnenaufgang als Ideendrama

In diese Situationsschilderung — aus der nur der kritische Gedanke sprach: seht, zu solchen Zerrbildern des Lebens muß die verkehrte wirtschaftliche Ordnung unserer Tage führen — in diese Situationsschilderung bringt nun ein Fremder, ein eben aus dem Gefängnis entlassener sozialdemokratischer Agitator, Alfred Loth, ein Freund des Ingenieurs Hoffmann aus dessen freiheitlichen Jugendtagen, den Schein einer Handlung, den Versuch einer Idee, die Möglichkeit eines Konfliktes. „Der Säemann" sollte das Drama ursprünglich nach ihm heißen: es ist gut, daß der Titel nicht beibehalten wurde, denn dieser Alfred Loth, der gedachte Träger einer positiven Idee, ist die mißlungenste Figur des Dramas. In den ersten Akten eine verständliche typische Zeiterscheinung, in die viel vom Empfinden Gerhart Hauptmanns übergegangen ist, so etwas wie eine Verkörperung des sozialen Gewissens des Bürgertums — eine lächerliche Figur im Schlußakte.

Um in dem schlesischen Kohlenreviere sozialkritische Studien zu machen, ist Alfred Loth nach Witzdorf gekommen, ohne eine Ahnung zu haben, daß sein ehemaliger Universitätsfreund sich dort inzwischen zum Kapitalisten gemausert hat. Ein sympathischer Prinzipienmensch zunächst, dieser Alfred Loth, der den Alkohol für ewig abgeschworen hat und als ernster Doktrinär das statistisch sofort begründet (3 Milliarden hat der Alkohol allein in Nordamerika verschlungen, 300000 Menschen getötet, 100000 Kinder in die Armenhäuser geschickt). Zwar ist er ein bißchen sehr einseitig praktisch und lehrhaft — der „Werther" ist ihm ein dummes Buch, ein Buch für Schwächlinge, dagegen der „Kampf um Rom" ein vernünftiges Werk, denn „es malt die Menschen nicht wie sie sind, sondern wie sie einmal werden sollen: Es wirkt vorbildlich". Zola und Ibsen aber sind ihm gar keine Dichter, nur notwendige Übel, Medizin für Kranke, er aber, Alfred Loth, ist gesund. Zwar ist er ein bißchen Schulmeister und ein bißchen Pedant, kein Eigener in seinen Worten: wer hörte nicht den Tonfall und die Satzbildung Tolstois, wenn Loth arm und reich, den Mord im Kriege und den Mord im Frieden kontrastiert, wer dächte nicht an eine berühmte Stelle einer Streitschrift Tolstois, wenn Loth einmal sagt: „Ein einfaches Stückchen Seife, bei dem sich in der Welt sonst niemand etwas denkt, ja, ein paar rein gewaschene, gepflegte Hände schon können einen in die bitterste Laune versetzen." Aber doch geht der tödliche Ernst, mit dem dieser Mann seine Lebensaufgabe — das Ibsensche Wort kehrt hier wieder — erfaßt, nicht ohne Eindruck vorüber. Mag es immerhin nicht eine Aufgabe sein, die er neu gedacht, Loth gewinnt mit den

melancholischen altruistischen Worten, mit denen er seinen Kampf, den Kampf, dessen Ende er nicht absehen kann, schildert:

„Mein Kampf ist ein Kampf um das Glück aller; sollte ich glücklich sein, so müßten es erst alle andern Menschen um mich herum sein; ich müßte um mich herum weder Krankheit, noch Armut, weder Knechtschaft, noch Gemeinheit sehen. Ich könnte mich so zu sagen nur als letzter an die Tafel setzen."

Diesen Doktrinär und Ideologen, diesen Schulmeister und Propheten streift für einen kurzen Tag die Liebe. Helene, die einzige, welche die Roheit dieses Bauernpacks und die sinnliche fettige Liebenswürdigkeit ihres Schwagers innerlich nicht hat berühren können, klammert sich an Loth, an den Menschen, der ihr so ganz anders als alle anderen, so seltsam, so ungewöhnlich, so selbstlos gut erscheint. Was an Handlung das Drama birgt, kommt aus dieser Liebe. Helenens Bekenntnis ihrer Liebe zu Loth, ein Bekenntnis zunächst vor sich selber, schließt den ersten Akt, ihr Liebesgeständnis, mit dem sie sich dem Geliebten fast an den Hals wirft, den dritten Akt, den Hauptteil des vierten füllt eine Liebesszene voll naiven Reizes, zwischen Küssenehmen und -geben ein einfaches Geplauder voll Schelmerei und leichter Melancholie: im fünften Akte aber — — verläßt Alfred Loth die Geliebte ohne einen Seelenkampf und ein Abschiedswort. Warum? — Ein zweiter ehemaliger Universitätsfreund, der in Witzdorf praktischer Arzt ist — eine Art Ibsenscher Dr. Relling —, klärt ihn über den erblichen Alkoholismus in der Familie Krause auf. Das entscheidet: zu seinem Lebensprogramm gehört Gesundheit. Darum geht er, obwohl Helene kerngesund ist, taub gegen des Arztes Einwendung, daß solche Übel unterdrückt werden können. Nur einen Augenblick denkt er an das Nächstliegende, Helene wenigstens — aus dem Sumpfe zu retten, sie wenigstens vor ihres Schwagers Nachstellungen zu sichern, dann aber läßt er sie zurück und nickt — man traut seinen Augen kaum, wenn man das liest — zu den gutmütig gemeinten, für Loth doch so frivolen Worten des zynischen Arztes: „Nimm ihr nicht das... Wenige, was Du ihr noch übrig läßt." Wo das Drama beginnen sollte, hört es auf, denn der Selbstmord Helenens ist nur ein äußerlicher Abschluß, der ganz unvorbereitet plötzlich Helene zur Hauptheldin macht. Was bei Ibsen ein Nebenmotiv mit mehr symbolischer Bedeutung ist, das Gesetz der Vererbung, wird plötzlich zum Hauptproblem des Dramas. Die „Lebensaufgabe" scheint vergessen. „Morgen schon bin ich über alle Berge", sagt Loth zu dem aufatmenden Hoffmann: — ein Schwächling, ein Phrasenheld, ein Schwätzer! nicht anders erscheint Loth im Schlußakte.

Die Aufführung durch die Freie Bühne

Das also war das Drama, das am 20. Oktober 1889 vormittags 12 Uhr im Lessingtheater als zweite Aufführung der Freien Bühne, vielerwartet und vielgefürchtet, in Szene ging. Die die Hoffnung auf einen Skandal hineingeführt hatte, sollten mehr als auf ihre Kosten kommen. „Die Spannung entlud sich", so bezeugt Dehmel, „in einer Weise, die in den Annalen selbst der radauseligsten Berliner Vorstadtschmierern nicht ihresgleichen finden dürfte." Nach dem ersten Akte jubelten die Jüngstdeutschen den Autor so oft hervor, bis der Widerspruch der Gegner laut wurde. „Und nun gab sich alt und jung und rechts und links dem jungenhaften Vergnügen hin, mit Radauflöten und Stiefelabsätzen den neuen Mann zu empfangen, wenn er auf der Bühne erschien. Von Akt zu Akt wuchs der Lärm. Schließlich lachte und jubelte,

Verein Freie Bühne.

Sonntag, den 20. October 1889.

Vor Sonnenaufgang.

Soziales Drama in fünf Aufzügen von **Gerhart Hauptmann.**

Krause, Bauerngutsbesitzer	Hans Pagay.
Frau Krause, seine zweite Frau	Louise von Pöllnitz.
Helene, Krause's Tochter erster Ehe	Elsa Lehmann.
Hoffmann, Ingenieur, verheirathet mit Krause's anderer Tochter erster Ehe	Gustav Kadelburg.
Wilhelm Kahl, Neffe der Frau Krause	Carl Stallmann.
Frau Spiller, Gesellschafterin bei Frau Krause	Ida Stägemann.
Alfred Loth	Theodor Brandt.
Dr. Schimmelpfennig	Franz Guthery.
Beibst, Arbeitsmann auf Krause's Gut	Paul Pauly.
Guste, **Liese,** **Marie,** Mägde auf Krause's Gut	Sophie Berg. Clara Hayn. Antonie Ziegler.
Baer, genannt Hopslabaer	Ferdinand Meyer.
Eduard, Hoffmann's Diener	Edmund Schmasow.
Miele, Hausmädchen bei Frau Krause	Helene Schüle.
Die Kutschenfrau	Marie Gundra.
Golisch, genannt Gosch, Kuhjunge	Georg Baselt.

Ort der Handlung: ein Dorf in Schlesien.

Regie: Hans Meery.

Nach dem ersten Akt findet eine Pause statt.

Dritte Aufführung der Freien Bühne:

Sonntag, den 17. November, 11½ Uhr pünktlich:

Henriette Maréchal.

Drama in drei Akten von **Edmond** und **Jules de Goncourt,**
Deutsch von **Fritz Mauthner.**

Druck von K. Boll. Berlin N.W.

Aus den Akten des Vereins Freie Bühne, im Besitz des Herrn Justizrats **Dr. Jonas** in Berlin

höhnte und trampelte man mitten in die Unterhaltungen der Schauspieler hinein." Als im Anfang des zweiten Aktes der trunkene Bauer Krause lüstern seine Tochter umarmte, da rief der Führer der Opposition, der Arzt und Journalist Dr. Kastan, in das Spiel hinein: „Sind wir denn hier in einem Bordell oder im Theater?" Dann klatschte man wieder dem Schlauberger Hoffmann Beifall, wenn er mit seiner „Börsenonkelmoral" kam. „Es war", spottete Dehmel, „ein geradezu juristischer Beweis für die Echtheit dieser Gestalt, so viel dickfellige Gewöhnlichkeit in fast naiver Nacktheit auf einem Fleck sich entblößen zu sehen: beim heiligen Goldkalb! es war eine imponierende Kundgebung." Eine Oase bildete allein die Liebesszene des vierten Aktes. Von deren „übermächtiger Einfachheit" waren selbst die Gegner bezwungen. Als aber kurz darauf auf der Bühne nach einer Hebamme gerufen wurde, da ging für eine Zeit die Dichtung in einem Skandal überhaupt unter. Dr. Kastan zog eine Geburtszange aus der Tasche und warf sie auf die Bühne: „Rasender Tumult", so erzählt Adalbert von Hanstein, „erhob sich. Einige wollten ihn aus dem Theater weisen, andere traten für ihn ein. Man spielte das Stück mühsam zu Ende, lachte den Helden des Dramas aus und jubelte doch wieder den Verfasser hervor — um zu zischen." Eine Enttäuschung bereitete eigentlich nur die Erscheinung des Autors. Man hatte, wie Fontane in der Vossischen Zeitung die Gegner ironisierte, einen bärtigen, gebräunten, breitschultrigen Mann mit Schlapphut und Jägerschem Klapprock erwartet. Statt dessen „erschien ein schlank aufgeschossener, junger blonder Herr von untadligstem Rockschnitt und untadligsten Manieren, und verbeugte sich mit einer graziösen Anspruchslosigkeit, der wohl auch die meisten seiner Gegner nicht widerstanden haben. Einige freilich werden", so schloß Fontane, „aus dieser Erscheinung, indem sie sie für höllische Täuschung ausgeben, neue Waffen gegen ihn entnehmen und sich gern entsinnen, daß der verstorbene Geheime Medizinalrat Casper sein berühmtes Buch über seine Physikats- und gerichtsärztlichen Erfahrungen mit den Worten anfing: Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen".

Gerhart Hauptmann

Fontane kannte seine Berliner. Anspruchslosigkeit war gerade das letzte, was man sehen wollte: man konstatierte grenzenlosen Eigendünkel eines dramatischen Stümpers. Vor dem Kunsternst verschloß man die Augen, man wollte auch nicht hören, wie der „Ton" des Dramas seine „heiligende", seine „rettende", seine das Häßliche „verklärende" Macht übte, wie Fontane bezeugte; man sprach lieber von Freude an Schmutz und Gemeinheit und lasterhafter Zügellosigkeit. Gerhart Hauptmann war, wenn man ihn milde beurteilte, „der Dramatiker des Häßlichen", der „krasseste Naturalist", allenfalls das „irregeleitete Talent" oder das „Talent in unsauberer Verpackung", wenn die Leidenschaft aber mit dem Beurteiler durchging, der „poetische Anarchist", der „unsittlichste Bühnenschriftsteller des Jahrhunderts". Der alte Wilhelm Jordan, der doch selbst in den „Sebalds" den nicht geglückten Versuch strenger realistischer Darstellung gemacht hatte, eiferte in seinen „Deutschen Hieben" in überkünstelten Versen gegen die Realisten, diese „Unheilsunken", die die Bühne zum Spital entwürdigten:

Aufnahme durch die Kritik

Uns von Schiller zu bekehren
unternahm 's Titänchen Ibsen,
winkelstädtische Miseren
Norwegs treulich abzugipsen.

Gier nach raschen Lärmtriumphen
schürt sein prickelndes Geschilder.
Seine Schüler übertrumpfen
selbst Pariser Unzuchtbilder.

Gerhart Hauptmann

Entrüstung über den Naturalismus

Im preußischen Abgeordnetenhause nannte im April 1890 ein Abgeordneter das moderne Theater ein intellektuelles Bordell, und vom Berliner Polizeipräsidenten, dem Freiherrn von Richthofen, wußte man die Äußerung zu verbreiten: „Es muß mit der ganzen Richtung aufgeräumt werden." Der großen Masse der Urteilslosen aber leuchteten am besten die platten billigen Verse Oscar Blumenthals, der aus angeblicher Freude an Schönheit und Harmonie heraus Naturalismus mit „Schweinerei" übersetzte, oder ein so summarisches Urteil ein, das die Naturalisten „das hinkende und stinkende Gefolge deutscher Nachbeter und Nachtreter von Zola und Tolstoi", das sie „Grünspechte", „Priapische Naturen", „Cochons" und „Schnapsbudenrhapsoden" nannte, — dem die Freie Bühne mit den „Neuesten Nachrichten" eine „zotende Herrengesellschaft", oder eine Charité oder eine Kloake oder mit einer Kladderadatschkarikatur (s. d. Bild) eine Theaterdestille war.

Ein Endurteil Fontanes

Doch gibt es aus dieser Zeit auch helle Lichtblicke. Der hellste ist ein Gedicht Fontanes, von den Alten und den Jungen: prachtvoll als klares Zeiturteil, das die literarische Situation überschaut, prachtvoll als indirekte Charakteristik seines Schöpfers:

Ob unsre Jungen in ihrem Erdreisten
wirklich was Besseres schaffen und leisten,
ob dem Parnasse sie näher gekommen,
oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde:
sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Ernst Ketemeyer im Kladderadatsch 1890, Nr. 17

Zehntes Kapitel

Freie Bühnen und Gesellschaften

Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Freie Bühnen und Gesellschaften

Das fühlten nicht nur die Alten, das fühlten auch die Führer der naturalistischen Frühzeit. Vergebens forderten die Bleibtreu, Alberti, Conrad vom Leiter der Freien Bühne, Brahm, ihr, wie sie glaubten, durch lange schwere Kampfjahre wohlverdientes Recht einer ersten Berücksichtigung. Brahm spielte sie nicht: er spielte Ausländer, er spielte Ibsen, Björnson, Strindberg, er spielte die „Henriette Maréchall" der Brüder Goncourt, er spielte Tolstois „Macht der Finsternis". Er ließ, wie man meinte, einem jungen Anfänger, dessen Namen man bisher kaum gekannt hatte, alle Lorbeeren ernten, er berücksichtigte mit Hauptmanns Drama und der „Familie Selicke" eine dem eigenen kraftgenialen Sturm und Drang entgegengesetzte Kunstanschauung der peinlichen Behandlung des Wortmaterials. Und damit nicht genug, er schuf mit der im Januar 1890 gegründeten Zeitschrift „Freie Bühne" für die Bewegung ein einflußreiches literarisches Organ, das die bisherige Monopolstellung der Münchner „Gesellschaft" gefährdete.

Erbitterung der Frühnaturalisten gegen die Freie Bühne

Und wie so oft: unbewußt wird, die persönliche Mißstimmung zu verschleiern, der sicher vorhandene Gegensatz schärfer betont. Bald sind für die „Gesellschaft" Münchner Realismus und Berliner Naturalismus unvereinbare Gegensätze, der letztere eine Entartung. Bald eifert Conrad, der einst bedingungslos zu Zola geschworen hatte und ein Recht hatte, das zu tun, in diesem Jahre der Verwirrung und eines zum Glück vorübergehenden peinlich persönlich gehässigen Tones in der „Gesellschaft" gegen die Auslieferung der deutschen Kunst an die Ausländer, die Franzosen. Bald ist für Conrad der konsequente Naturalismus die „nüchternste, gemütsloseste und geistig armseligste Form" des Realismus, bald hat er für ihn nur „den Wert eines Kuriosums", „ist und bleibt eine seltsam traurige Asphaltpflanze der Großstadtgasse, ohne Duft, ohne Samen, ein erstaunliches Wunder der — Technik". Bald ist Gerhart Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang", das vor der Aufführung noch Bleibtreu für das erste wirklich soziale Drama unserer Tage mit rein realistischer Tendenz erklärt hatte, für einen späteren Beurteiler der „Gesellschaft" (den maßlos ausfälligen Alberti) ein Frikassee von Unsinn, Kinderei und Verrücktheit, ein Gemisch von Roheiten, Brutalitäten, Gemeinheiten, Schmutzereien, — wie ja überhaupt der konsequente Naturalismus noch viel verlogener sei als der Heysesche Idealismus, und die Freie Bühne, die nur „Schund" bringe und das Theater zur „Mistgrube" mache, nichts anderes als eine „rein persönliche Spekulation allerniedrigster und schmutzigster Art".

Münchner Realismus gegen Berliner Naturalismus

Um diese gehaßte Freie Bühne nun nicht nur kritisch, sondern durch eine Gegenschöpfung zu bekämpfen, gründen Alberti und Bleibtreu mit noch zwei anderen Schriftstellern im September 1890 die „Deutsche Bühne". Sie sollte nur Dramen deutscher Dichter bringen. Man begann mit Bleibtreus Napoleondrama „Schicksal": halb glücklich, denn der erste Teil schlug stark ein, halb unglücklich, denn der vierte und fünfte Akt fiel ab. Adam Müller-Guttenbrunns Schauspiel „Irma" folgte mit minderem Glücke. Dafür hatte

Deutsche Bühne

Freie Bühnen und Gesellschaften

Albertis oberflächliches, aber bühnenwirksames Thomas Münzer-Drama „Brot!“ einen starken äußeren Erfolg. Dann ging es abwärts: bei Hermann Bahrs „Neuen Menschen“ konnte man allenfalls noch über Sieg oder Niederlage streiten, unter Radau aber ward Julius Harts Jugenddrama „Sumpf“ abgelehnt. Die Deutsche Bühne hielt sich nicht einmal so lange wie ihre ältere Konkurrentin. Und auch die erlebte nur ein zweites Jahr.

Freie Volksbühne

Dagegen besteht noch heute die dritte Bühnengründung des Jahres 1890, die „Freie Volksbühne“. Eine Arbeiterbühne. Der Gedanke, für Arbeiter Theatervorstellungen zu veranstalten, war alt. Es gab in Berlin schon vor 1890 einen „Verein zur Gründung deutscher Volksbühnen“. Aber er plante nur, ohne einen Plan zu verwirklichen: bald dachte man an den Bau eines eigenen Theaters, bald an Gratisvorstellungen im Königlichen Schauspielhause. Erst durch die Freie Bühne kam in einem, der innerlich und äußerlich lange mit Arbeitern gelebt hatte, in Bruno Wille, der Gedanke auf: Wie wäre es, wenn sich ebenso, wie in der Freien Bühne sich die literarisch Interessierten zusammengeschlossen haben, die Arbeiter sich in einem Vereine zusammenschlössen, dessen Zweck die Veranstaltung von Theatervorstellungen in einem gemieteten Theater durch bezahlte erste Schauspieler wäre. Mit Wilhelm Bölsche und Julius Türk, dem früheren Schauspieler und heftigsten Feind von Kainz, dem jetzigen sozialdemokratischen Agitator, ward der Plan besprochen. Man war bald einig, einig vor allem über die Gewißheit eines Erfolges: denn man kannte die Arbeiter, wußte, wie sie nach jeder Art „höheren, freieren Seins“ — und dazu gehörte auch alle Kunst — gierig verlangten. „Nirgends habe ich“, so urteilte ein Jüngstdeutscher, ein Nichtparteisozialist übrigens, nämlich Heinrich Hart,

„eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Wissen, einen heißeren Hunger nach erhöhter Bildung und Lebensverfeinerung gefunden als unter den Genossen, die in den sozialen Kämpfen der achtziger und neunziger Jahre mitkämpften. Es waren wahrhaft gierige Augen, die auf uns gerichtet waren, wenn wir gelegentlich nach einer Volksversammlung, nach deren Schluß ein Kreis von Arbeitern um uns versammelt blieb, einen Disput über irgendein Kulturthema ausfochten.“

Stimmungsbilder zur Freien Volksbühne

So fanden sich denn auch zu der von Wille, Bölsche und Türk zur Gründung einer Freien Volksbühne einberufenen Arbeiterversammlung gegen zweitausend Arbeiter am 29. Juli 1890 im großen Saale des Böhmischen Brauhauses ein. Lebhaft schildert Heinrich Hart in seinen Erinnerungen das Bild und den Verlauf der Versammlung.

„Ich sehe vor mir den weiten Saal einer Brauerei. Hunderte von Tischen, mit Biergläsern bedeckt, jeder rings umsessen von Männern und Frauen, die zumeist im Sonntagsrock und Sonntagskleid erschienen sind. Eine lange Tafel bildet den Vorstandstisch, obwohl vorläufig noch kein Vorstand vorhanden ist. Da sitzen sie alle, die jungen Stürmer und Dränger, die Naturalisten und Halbnaturalisten, die Apostel und Propheten, und zwischen ihnen hier und da ein blasiertes Weltkind, ein adrettes Herrchen, das von den Roten und den Grünen irgendeine nervenprickelnde Sensation erhofft. Da sitzt Bruno Wille, der behäbigste aller Philosophen, der immer Gläubige, immer Überzeugte, neben Otto Brahm, in dessen scharf geschnittenes Gelehrten- und Schauspielergesicht Ironie und Skepsis unverwischbare Linien eingegraben haben. John Mackay, der Individualist, Anarchist und Aristokrat, neben Julius Türk, dem Demokraten und Sozialisten, der kaum noch anders als genossenschaftlich zu denken vermag. Wilhelm Bölsche neben Otto Erich Hartleben, zwei wackre Zecher, die auch diesen Abend

epikuräisch zu genießen verstehen. Und mit all den Literaten innig gesellt die Führenden unter den Berliner Sozialdemokraten, neben Paul und Bernhard Kampffmeyer, wenn ich mich recht erinnere, die Genossen Werner und Wildberger. Zwei germanische Kraftmenschen, die beiden letztgenannten, so gemütlich im Verkehr und doch so revolutionär im Empfinden, so fanatisch, wo es die ‚große Sache' gilt. Bruno Wille erhebt sich langsam, und in seiner gelassenen, aber doch eindrucksvollen Weise verkündet er das Programm der neuen Bühne. Eine neue Bühne für die neue Kunst, die Kunst der Wahrheit und Wirklichkeit, die Kunst der Befreiung und der sozialen Erneuerung. Nach Bruno Wille spricht ein Arbeiter. Er versichert, mühsam und sprunghaft seine kurzen Sätze hervorstoßend, daß auch die Arbeiter Wahrheit wollen, das Leben sehen wollen, wie es ist, keine Lüge, keinen blauen Dunst. Am Literatentische horcht man hoch auf; der neuen Kunst drückt das Volk seinen Siegel auf, sie ist die rechte, elementare Kunst, denn sie wurzelt, wie man sieht, in den Tiefen der Volksnatur. Niemand denkt in dem Augenblick daran, daß der ‚Mann aus dem Volke' mit seinen Worten sicherlich auf ganz andere Dinge abzielt als die Künstler und Ästheten. Daß für ihn der Begriff Wahrheit wesentlich ethische und nicht ästhetische Werte umfaßt, daß seine Ansichten von der Kunst wahrscheinlich gar nicht im eigenen Sinnen und Empfinden erwachsen sind, sondern erlesen und erhört sind."

Freie Bühnen und Gesellschaften

Es treten am ersten Abend sogleich Hunderte von Mitgliedern dem neuen Vereine bei. Gegen einen Monatsbeitrag von fünfzig Pfennig erhält jeder Anspruch auf einen Platz. Mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft" wird die Freie Volksbühne eröffnet.

„Um das demokratische Prinzip zu wahren, werden die Plätze nicht vergeben, sondern verlost. Lachend greift jeder in die Urne, der Proletarier in der frohen Hoffnung, daß er es nun auch einmal in der Loge auf Polstern bequem haben darf. Wenn aber das Los anders entscheidet, so nimmt man das fröhlich hin. Der eine ist es gewohnt, die Welt der Bretter nur vom Olymp herab zu betrachten, dem andern ist das eine interessante Abwechslung."

Auf die „Stützen der Gesellschaft" folgte Hauptmanns Sonnenaufgangsdrama, dann der „Volksfeind". Einige Abende vorher führte ein Redner des besseren Verständnisses wegen in die Welt dieser Dichtungen ein. „Nie zuvor habe ich", so bezeugt Heinrich Hart über diese Volksfeindaufführung,

„. . . solche Aufmerksamkeit, solche Andacht gefunden. All diese Gesichter sind aufs äußerste gespannt, zumeist von der Anstrengung, jeden Zug, jedes Wort zu verstehen; jede Erregung drückt sich in den Mienen, im Zusammenballen der Hände, in der Haltung des Körpers aufs deutlichste aus. Die Volksversammlung erlebt jeder wie etwas Lebenswirkliches mit, und nach der Szene erhebt sich ein Beifallssturm, wie er nicht oft ein Theater durchtost haben wird."

Entwicklung der Freien Volksbühne

Schwer muß sich anfangs die Freie Volksbühne ihre Stellung als unpolitischer Verein erkämpfen. Denn die Wahl einiger Dramen: von Lasalles „Sickingen", von Griepenkerls „Robespierre", von Büchners „Dantons Tod" ließ den Gedanken immer wieder aufkommen, es handle sich um Propagierung politischer revolutionärer Ideen. Schlimmer fast noch waren die Kämpfe im Innern. Schließlich muß Wille, dem die sozialdemokratische Bewegung immer nur ein Mittel zur Befreiung des Individuums gewesen war, nicht eines zu neuer Knechtung, nach unglücklichem Kampf gegen den Terrorismus der „Alten", gegen Liebknecht und Bebel, vor Türk weichen, und mit Wille gehen alle Schriftsteller. Wille gründet eine „Neue Freie Volksbühne". Ihre Leitung enthält eine Reihe bekannter Namen: außer Wille und Bölsche Hanstein und Harden, die Brüder Hart, Otto Erich Hartleben und Wilhelm Hegeler,

Neue Freie Volksbühne

Freie Bühnen und Gesellschaften

die Brüder Kampffmeyer und G. Landauer, Mauthner und Polenz, Schönhoff und Ernst von Wolzogen. Beide Bühnen bestehen noch heute als Riesenvereine. Einst hatten sie wenige Tausend, heute zählen sie 35 bis 40 000 Mitglieder. Ihr unbestreitbares Verdienst liegt nicht nur auf sozialem Bildungsgebiete, auch auf rein ästhetischem. Durch sie ist so manches Drama eines jungen Dichters zuerst aufgeführt worden, so von der Clara Viebig, von Carl Hauptmann, von Wilhelm Holzamer, von Fritz Stavenhagen, dem leider frühverstorbenen niederdeutschen Dramatiker.

Freie Gesellschaften

Neben den Freien Bühnen aber bilden sich in den verschiedensten Teilen Deutschlands freie Gesellschaften, die die Aufgabe, die jene für das Drama erfüllten, nun auch für andere Kunstzweige und für die Umformung des ganzen Lebens und seine Durchdringung mit modernem Geiste überhaupt zu erfüllen suchten. Ein Zeichen, daß die moderne Literatur- und Geistesbewegung nicht nur räumlich an Verbreitung gewonnen, sich durchgesetzt hatte, sondern ein Zeichen auch dafür, daß sie zu innerlicher, inhaltlicher Vertiefung drängte.

Eine Berliner Tribüne für Lyrik

Wieder ging Berlin voran. Der Erfolg der Freien Bühnen ließ die Epiker und Lyriker nicht ruhen. So plante man als Ergänzung der Freien Bühne eine Art „Tribüne" für Lyrik und Epik, wie Heinrich Hart sich ausdrückt. Und einträchtiglich fanden sich hier die seltsamsten Gegner zusammen. „Otto von Leixner, der deutsch-fromme Biedermann, und Hermann Bahr, der französelnde Ästhet, Ernst von Wolzogen und Arno Holz, Heinz Tovote und Hartleben ratschlagen friedlich miteinander." Man gründete eine „Freie Literarische Gesellschaft" und wählte Heinrich Hart zum Vorsitzenden; zum Ehrenvorsitzenden aber ernannte man den ewig jungen Fontane. Öffentliche Vorleseabende, eine Bibliothek und Veröffentlichungen von dichterischen und ästhetischen Werken sollten eine neue „Bresche schlagen in die Mauer, die zwischen dem Berliner Publikum und der neuen Kunst noch immer ragte". Schon der erste Abend im November 1890, der mit einem Vortrage von Ernst von Wolzogen und mit Rezitationen aus Dichtungen von Conradi, Holz, Fontane, Sudermann, Liliencron, Julius Hart und Eduard Engel durch Emanuel Reicher, Artur Kraußneck und Nuscha Butze eröffnet wurde, bedeutete einen großen Erfolg. Und wenn das Publikum sich auch später oft mehr amüsierte, namentlich über die neue Lyrik: aus einem vergnügten Interesse am Kuriosum ward doch bei dem einen oder anderen ein Gefühl für neue ästhetische Werte. Jahrelang konnte sich die Freie Literarische Gesellschaft halten.

Münchner Gesellschaft für modernes Leben

Bald folgte — einen Monat später — im Dezember 1890 — München nach mit einer Vereinigung größeren Stils. Hier schlossen sich die Mitarbeiter der älteren Conradschen „Gesellschaft" mit den Mitarbeitern einer seit Jahresfrist bestehenden modernen Zeitschrift, der von Julius Schaumberger in Conradschem Geiste redigierten „Münchner Kunst", zu einer „Gesellschaft für modernes Leben" zusammen. Von zwei älteren, schon in den Dreißigern stehenden Schriftstellern und von zwei noch nicht Fünfundzwanzigjährigen war der Plan ausgegangen: vom Begründer der Münchner Kunst, von Julius Schaumberger, einem guten Anreger, aber keinem großen Gestalter, und von Georg Schaumberg, einem leichten Schwankdichter, das sind die Älteren; von Otto Julius Bierbaum, der eben seine philosophischen, juristischen und orientalischen Sprachstudien aufgegeben hatte, und von Hanns Frei-

herrn von Gumppenberg, der sich damals schon als Ideendramatiker versucht hatte und als lyrischer Parodist bald die Münchner literarische Gemütlichkeit stören sollte, — das sind die Jüngeren. Man wählte Michael Georg Conrad zum Vorsitzenden und wußte den damals in München lebenden Liliencron und den Bildhauer Rudolf Maison als Vorstandsmitglieder zu gewinnen. Als Aufgabe stellte sich die Gesellschaft für modernes Leben die „Pflege und Verbreitung modernen, schöpferischen Geistes auf allen Gebieten" des sozialen Lebens, der Literatur, der Kunst und Wissenschaft. Vortragsabende, Sonderausstellungen von bildenden, für die moderne Entwicklung besonders kennzeichnenden Künstlern, die Errichtung einer Freien Bühne und die Herausgabe einer Zeitschrift, die die Anschauung der Gesellschaft für modernes Leben nach außen vertreten sollte, wurden geplant. Zu einer Freien Bühne kam es nicht: Ibsen, den man zum Ehrenmitglied hatte ernennen wollen, lehnte ab. Aber eine Zeitschrift „Moderne Blätter" ward gegründet und die Vortragsabende der Gesellschaft bildeten lange Zeit den Gegenstand erregter Debatten. Gumppenbergs geniale Parodien verdrossen die älteren Lyriker, über sein Messiasdrama zeterten die Orthodoxen und ruhten nicht eher, bis sie ihm eine Anklage wegen Gotteslästerung zugezogen hatten. Und die ersten Vorträge, von Panizza über „Genie und Wahnsinn", von Schwann: „Zur geschichtlichen Entwicklung des Gottesbegriffs", von Conradi: „Das Recht, der Staat, die Moderne", waren nur dazu angetan, das Spukbild von der Gesellschaft für modernes Leben zu bekräftigen.

Freie Bühnen und Gesellschaften

Ähnliche freie literarische Gesellschaften entstanden auch anderwärts, in Wien, in Hamburg, wo Otto Ernst und Gustav Falke Leiter waren, in Stettin, in Leipzig. Von allen diesen Gründungen aber war und blieb die einflußreichste bis heute das Kampforgan der Berliner Freien Bühne, die im Januar 1890 gegründete Zeitschrift gleichen Namens.

Ähnliche literarische Gesellschaften

„Eine freie Bühne für das moderne Leben schlagen wir auf." So begann die von Otto Brahm, dem Herausgeber der neuen Zeitschrift, verfaßte Einführung. In manchem Worte ähnlich jener Einführung der Conradschen „Gesellschaft", ähnlich merkwürdigerweise sogar im superlativischen Klange des Preises der neuen Kunst und des neuen Lebens, ist sie doch weit weniger Ausdruck eines künstlerischen Temperaments als die vorsichtige Erklärung eines für das Gefühl historischer Entwicklung geschulten klugen Kopfes, der wohl scharf das künstlerische Losungswort des Tages betont, aber zugleich versichert: Die künstlerische Losung des nächsten Tages braucht nicht mehr die von heute zu sein.

Die Zeitschrift Freie Bühne

Wie die „Gesellschaft", stellt Brahms Einführung gegenüber alte Kunst und alte Zeit, neue Kunst und neue Zeit. Alte Kunst: das ist die Kunst, „die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben". Alte Zeit, das ist die Zeit, die uns manches Große überliefert, große Führer uns geschenkt hat, und auch der moderne Mensch neigt sich in Ehrfurcht vor ihnen, aber er weiß auch: das Große vergangener Zeiten gibt mir keine Richtschnur, keine Normen meines Daseins. Alte Zeit, das ist die Zeit, von der manches lebt, mehr aber tot ist, tote Regel, abgelebte Kritik, angelernte Buchstabenweisheit. Neue Kunst, das ist die Kunst der Gegenwart und Wirklichkeit in Natur und Gesellschaft, und als solche eins mit der neuen Zeit,

Brahms Einführung

Freie Bühnen und Gesellschaften

dem neuen Leben. Neue Kunst und neue Zeit, das ist die Kunst und die Zeit, die das gleiche Losungswort haben, das Wort Wahrheit: Wahrheit nicht im objektiven Sinne — die entgeht jedem Kämpfenden —, aber Wahrheit im subjektiven, individuellen Sinne der innersten, tief empfundenen und frei ausgesprochenen Überzeugung des „unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat" — Wahrheit, ein viel deutbares, zum Glück durch keine Formel und keine Theorie erschöpfbares Programm, das einzig rechte für das erst werdende neue Leben, die erst werdende neue Kunst.

Das erst Werdende in der Kunst heißt nun augenblicklich Naturalismus. Eine notwendige künstlerische Erscheinung, die auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet, die Welt mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe zeigt, wie sie ist. Aber auch der Naturalismus ist keine letzte Formel, so schließt die Einführung mit feiner Witterung für Kommendes, nur zu bald Kommendes.

„Dem Naturalismus Freund wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn, wie im Verlauf der Wanderschaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt, und überraschend neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden."

Vergleich mit der Münchner Gesellschaft

Diese Klugheit ihrer kritischen Stellungnahme, zuzeiten fast ein Verzicht darauf, ist es vor allem, was die „Freie Bühne" von der älteren Rivalin, der Münchner „Gesellschaft", mit ihren ungestümen süddeutschen temperamentvollen kritischen Knüppelhieben unterscheidet. Die „Freie Bühne" hatte es nicht nötig, wie die Gesellschaft so oft, nach Verlauf von kaum zwei Jahren anzuerkennen, was sie so kurz vorher als Zerrbild von Kunst lächerlich gemacht hatte. Die „Freie Bühne" konstatierte sehr oft nur, nahm oft nur darstellend hin, wo die süddeutsche Zeitschrift kritisierte. Und so kam ihr, was auch die Zukunft brachte, Symbolismus und Romantik, Artismus und Mystik, Dekadence und Satanismus und was sonst noch, nicht überraschend. Sie konnte schon nach vier Jahren — so wenig hatte sie sich festgelegt — gelassen von „jenen uns heute schon wunderlich anmutenden Konstruktionsbemühungen, die so reich an -ismen waren", reden. Ein weiterer Vorzug: die „Freie Bühne" verzichtet auf jede Verbreitung von Lokal- und Tagesklatsch. Sie unterdrückte jede persönliche Gehässigkeit. Selbst wenn sie in diesem Tone angegriffen war, vergalt sie nie Gleiches mit Gleichem. Sie suchte dagegen frühe alle die Werke und ihre Schöpfer gerecht zu würdigen, die ihrer eigenen Aufgabe durch Verbreitung moderner Gedanken und durch Versuche moderner Formen die Wege hatten bereiten helfen. So hat ein klares, ruhiges, man kann ohne Übertreibung sagen, endgültiges literarhistorisches Urteil schon im dritten Hefte Johannes Schlaf über die Romane von Conrad und Conradi gefällt.

Entwicklung der Freien Bühne zur Neuen Rundschau

Schnell kam die „Freie Bühne" über die ersten Entwicklungskrankheiten hinweg, zunächst über die unvorteilhafte Erscheinungsform als Wochenschrift, die das einzelne Heft in lauter kleine Artikelchen und Stückchen zerschlug und das Interesse verzettelte: man verwandelte die Wochenschrift in eine Monatsschrift. Oft wechselte auch im Anfang die Leitung: auf Brahm folgte Bölsche, während eines Vierteljahres hatte dann jedes Heft einen anderen Redakteur, nacheinander Julius Hart, Wille und Bierbaum, bis dann im

fünften Jahrgang die Leitung in die geschickten Hände von Oscar Bie über- ging, um bei diesem feinen, zurückhaltenden Ästhetiker, einem geist- und ideenreichen, nur stilistisch manchmal etwas pretiösen Kritiker aller Kunstgebiete bis heute zu bleiben. Anfangs mehr literarisches Kampforgan „für den Entwicklungskampf der Zeit", wie eine Zeitlang der Untertitel lautet, wird die „Freie Bühne" schon mit dem fünften Jahrgang zur „Neuen deutschen Rundschau", später — eine Betonung der Internationalität ihrer Kunst- und Kulturinteressen — zur „Neuen Rundschau".

Freie Bühnen und Gesellschaften

Dem Grundsatze des innigen Zusammenhanges von Literatur und Leben entsprechend ist von Anfang an der Raum zwischen literarischen Veröffentlichungen und kritischen Studien über literarische Zustände, über ästhetische, naturwissenschaftliche, religiöse, ethische, soziale Zeit- und Streitfragen geteilt. Problematisch erscheint dieser wirklichkeitsseligen Jugend der ganze Begriff der Religion: Kultur und Religion erscheinen anfangs als zwei unversöhnliche Feinde, die Kultur, die die Welt des Irdischen sich durch immer weitere Erkenntnisse, immer feinere Empfindungsweisen mehr und mehr zu eigen zu machen sucht, und die Religion, die in der Ekstase das Irdische zu überfliegen sucht. Problematisch erscheint die alte Weltanschauung: als ein Versuch eines modernen Ersatzes taucht die Weltanschauung der monistischen Wissenschaft, von Ernst Häckel unklar formuliert, auf. Problematisch erscheint die alte Sittlichkeit, ihr „Du sollst", problematisch erscheint ihr Geniekultus, nur zu begreiflich in einer Zeit, die die Masse erhöhen will. Problematisch erscheint die Institution der Ehe: das Problem der freien Liebe wird öfter diskutiert; problematisch die Zusammensetzung der Gesellschaft, problematisch die wirtschaftliche Basis des modernen Lebens, das Geld; problematisch die Bildungsbasis: der Unterricht, problematisch die rechtliche Basis. Problematisch erscheint die Stellung der Frau: Frauen ohne agitatorische Einseitigkeit, wie Lou Andreas-Salomé, wie Laura Marholm, diskutieren über die modernen Frauentypen, wie sie Wirklichkeit und Dichtung (Ibsen und Strindberg) geschaffen haben.

Der problematische Grundton in den kritischen Aufsätzen der ersten Jahre

Problematisch erscheint natürlich der Jugend vor allem die Kunst und die Kritik. Problematisch selbst der größte, gefeiertste Künstler der jüngsten Vergangenheit: Richard Wagner. In Fragen der Ethik empfindet man ihn als alles andere denn fortschrittlich, so hoch man den Musiker auch stellt. Und die Beurteilung Wagners ist nur ein typisches Beispiel für die Art der Würdigung, die die „Freie Bühne" von anderen jungen Zeitschriften (abgesehen nur von den gleichen Jahrgängen des „Kunstwartes") unterscheidet: ihr vorsichtiges, aber entschiedenes Abwägen. Sie weiß z. B. — ich denke an einen Artikel von Franz Servaes im ersten Jahrgange —, daß die von den Süddeutschen so verlästerte Heysesche Kunst, so wenig sie dem Künstler der Gegenwart ein Muster sein könne, doch ästhetische Elemente hat, die man vergebens bei den Vertretern neuerer Kunst suche: Kompositionselemente.

Aufsätze zur Kunst-Kritik

Die Kritiker aber und Theoretiker der Zeitschrift sind Stilisten, bewußte Wortkünstler. Am wenigsten noch die literarischen Kritiker der ersten Jahre: Brahm selbst und Schlenther. Aber dann tauchen ganz scharf ausgeprägte Kritikerpersönlichkeiten auf: Kritiker der logischen Beweisführung wie Franz Servaes, Samuel Lublinski, und Kritiker der Stimmungskunst (die, zum Muster erhoben, allerdings zur „Stimmungsseuche" führen kann und geführt hat) wie

Die Kritiker der Zeitschrift

Freie Bühnen und Gesellschaften

Artur Eloesser, Felix Poppenberg, Alfred Kerr, und, ein Vermittler zwischen beiden Arten der Kritik, Moritz Heimann. Welch eine seltsame Erscheinung, dieser eine Alfred Kerr mit seinen Versuchen, die Kritik durch alle möglichen Einkleidungen und einen überimpressionistischen Stil zum Kunstwerke zu machen. Man mag über seine oft burlesken Einfälle, über eine Stilwendung lachen, sie ablehnen: — man hat einen ewigen Gedächtniseindruck. Man trifft auf zwei, drei unübertreffliche, kurze Formulierungen, die oft den ganzen Künstler enthüllen, die ganze Stimmung eines Werkes wiedergeben. Und es bleibt ein Rätsel, wie der Mann, der in allen Werken nur sich selbst sucht — ein seliges Epikuräertum der Sinne und des Intellekts —, sich doch so selten in der ästhetischen Gesamtwürdigung eines Künstlers oder Werkes vergreift: ästhetisch ein Mensch des sicheren Instinktes, ethisch ein Jongleur mit Bedürfnissen seiner eigenen Menschlichkeit. Man erinnere sich z. B. seiner Würdigung des Ibsenschen Epilogs „Wenn wir Toten erwachen". Welch ein seltsamer Einfall, den alten, sich noch immer ewig wandelnden Ringer, der sicher, wäre die lähmende Krankheit nicht dazu gekommen, auch die Rubekstimmung wieder korrigiert hätte, auf eine allerletzte, endgültige Erkenntnis, die der Seligkeit des Daseins, festzulegen!

Und was für die Kritiker des Wortes gilt, das gilt auch für die Kritiker der Farbe, des Marmors, des Steins, für die Kritiker politischer und sozialer Zustände: alle, die in der Neuen Rundschau zu Worte gekommen sind, sind Stilkünstler, Männer, die die Ergebnisse ihrer Betrachtungen in Sprachwerten wiedergeben. Um nur ein paar Namen aus den letzten Jahren zu nennen: Werner Sombart als Nationalökonomen, Friedrich Naumann, wohl den größten künstlerischen Darsteller der inneren Politik, Karl Scheffler, als Kritiker der bildenden Kunst und Malerei und als Kritiker einseitiger verschwommener Bildungsideale.

Die Dichter der Freien Bühne

In dem rein literarischen Teile sind immer die Ausländer stark vertreten gewesen. Aber von einer Auslieferung an Frankreich, wie es in erster Übereilung Conrad tat, kann man nie reden. Wohl bringt der erste Jahrgang die Übersetzung von Zolas „Bête humaine", aber der Roman bleibt

Franzosen, Romanen, Slawen

auch der einzige französische, und ähnlich ist es in den folgenden Jahren. Es erscheint einmal eine Novelle von einem Künstler wie Maupassant: nicht mehr wie recht und billig. Maeterlinck, der bald in der Freien Bühne Stimme und Echo findet, ist kein Romane. Von Romanen ist allein Gabriele d'Annunzio eine Zeitlang ein Lieblingsautor der Zeitschrift gewesen. Von den Slawen werden, auch nicht mehr wie recht und billig, Tolstoi und Dostojewski bevorzugt.

Skandinavier

Eher könnte man, wenn es überhaupt Sinn hätte, von einer Auslieferung an den stammverwandten germanischen Norden reden: in einer Zeit, da man so nachdrücklich die Rassenverwandtschaft als Voraussetzung für geistige Anleihen fordert, gewiß kein unerfreuliches Zeichen. Es ist in der Tat das große Verdienst der „Freien Bühne", bzw. der Neuen Rundschau, der deutschen Welt die Kenntnis der großen zeitgenössischen nordischen Dichter erschlossen oder vertieft zu haben. So die Kenntnis selbstverständlich Ibsens, so die

Strindberg

Strindbergs, dieses Dichters, dessen Entwicklungsgang der Entwicklungsgang der ganzen modernen Literatur ist, der in den wechselnden Versuchen, das Leben der Zeit künstlerisch zu bewältigen, nie eine Richtung eigentlich angab, sie aber stets am konsequentesten verfolgte. Der in der Zeit des skeptischen

Alfred Kerr

Nach einer Radierung von **Hermann Struck**

Freie Bühnen und Gesellschaften

Naturalismus, der alles problematisch fand, alles nivellierte, das Theater gleichwie die Kunst überhaupt eine „Biblia pauperum", eine Bibel in Bildern für diejenigen, welche Gedrucktes oder Geschriebenes nicht lesen könnten, eine Volksschule für die Jugend, die Halbgebildeten und die Frauen nannte, die noch das Vermögen zurückbehalten hätten, sich selbst zu täuschen und täuschen zu lassen. Dem der Theaterschriftsteller (man achte schon auf dies Wort!) wie ein Laienpriester erschien, welcher die nicht neuen Gedanken der Zeit in populärer Form kolportiere, so populär, daß die Mittelklasse, die ja hauptsächlich das Theater fülle, ohne viel Kopfzerbrechen fassen könne, worum es sich handele. Der dann dem Nietzschegedanken von der Lebensfreude der starken Menschen gerade an den starken grausigen Kämpfen des Lebens den fanatisch furchtbarsten Ausdruck gab. Der nacheinander Naturalist, Sozialist, Individualist war, der als Skeptiker, der auch die Möglichkeit einer Religion heutzutage leugnete, begann und als Mystiker endete. Der der größte Beichtiger der Gegenwart war, mit dessen Büchern verglichen die Lebensbeichten der anderen Zeitgenossen sich fast wie Selbstverherrlichungen ausnehmen, Beichtiger vor allem seiner bösen Jugend und seiner bösen Ehejahre, die ihn zum fanatischen Frauenhasser machten.

Amalie Skram

Hier, in der Freien Bühne, erscheinen dann Romane und Novellen der großen nordischen Naturalisten: Hier erscheint Amalie Skram, die düstere, durch Zola beeinflußte Dichterin, die ebenso leidenschaftlich das durch soziale Verhältnisse und eine falsche Scheinsittlichkeit bedingte verkehrte Liebesleben der Jugend, die Erziehung in Prüderie, die das junge Mädchen ohne alle nötige Weltkenntnis in die Ehe stößt, die Versorgungsehe und die doppelte Moral anzugreifen weiß, wie sie eine allmähliche, so sichere unabwendbare Entfremdung in der Ehe oder ein pathologisches Schicksal wie hereinbrechenden Wahnsinn darzustellen versteht. Hier erscheint, häufiger noch wie Amalie

Arne Garborg

Skram, Arne Garborg: ein Bauernsohn mit den Nerven eines Sprossen überfeinerter Kultur, gequält von peinigenden Vorstellungen und Träumen. Anfangs in der alten Denkweise des Standes seiner Väter orthodox, dann Freidenker und religiöser Grübler, naturalistischer Darsteller von Szenen aus der Künstlerboheme und eines Frauendaseins aus dem Volke (Bei Mama), bis er mit „Frieden" und den „Müden Seelen" (die in der Freien Bühne übersetzt werden) umlenkt in den religiösen Spiritismus und Mystizismus.

Knut Hamsun

Hier erscheint Knut Hamsun, ein Naturschilderer wie wenige, ein Darsteller von Herrenmenschen, die siegen oder untergehen, jedenfalls sich nicht unterkriegen lassen, mit einem seiner ersten und bekanntesten Romane, dem Roman „Hunger", der die Hungerqualen eines armen Studenten, seine grausamen Folterqualen, seine fast seligen Stimmungen wohl aus Selbsterlebtem heraus schildert: ein Mensch mit einem von manchem Erlebnisgierigen fast beneideten sozialen Zeitschicksal: war Knut Hamsun doch in Amerika Minenarbeiter, Schlächter, Straßenbahnschaffner und was weiß noch gewesen. Hier erscheint

Ola Hansson Gejerstam

der leicht weiche, zarte Ola Hansson, der fast krankhaft sensitive Gatte der Laura Marholm, hier Gustav af Geijerstam, ein psychologischer Zergliederer und Darsteller von unpathetischer ehelicher Tragik: zwei Menschen entgleiten sich, hilflos, rettungslos. Hier erscheint (meiner Ansicht nach sehr überschätzt)

Selma Lagerlöf Hermann Bang

Peter Nansen, hier Selma Lagerlöf, eine wahre Wiederauferstehung der Phantasie; hier vor allem Hermann Bang. Ein skeptischer Schilderer anfangs von Versinkenden — „Hoffnungslose Geschlechter" hieß sein erster

Roman —, ein moderner pessimistischer Schicksalsdichter dann: wir leben, wir sterben, wir ringen, wir glauben unser Leben zu bestimmen, doch wir werden gelenkt von etwas Dunklem in etwas Dunkles, im Nebel gehen wir, wohin? — wer sagt's, wozu? — wer ahnt's: zwecklos im Leben die Tra-

August Strindberg
Nach dem Gemälde von Richard Bergh (1906)

Aus Eßwein: Strindberg
Verlag von Georg Müller München

gödie, zwecklos die Komödie — das ist gestaltet, nicht ausgesprochen der Hintergrund seiner späteren Romane, um in den letzten im Leben einen winzigen Lichtpunkt zu entdecken: gäbe es etwas, was das Leben wert machte? Vielleicht das Leben selbst, das Leben ohne Denken, ohne Aufgabe, das Leben als Trieb? Und als jüngster nordischer Dichter von Bedeutung erscheint schließlich in der „Neuen Rundschau" Johannes V. Jensen, ein Dichter exotischer Motive von wohl noch großer Entwicklung.

J. V. Jensen

Freie Bühnen und Gesellschaften

Oskar Wilde und Bernard Shaw

Und so bleiben als Grund zum Vorwurf der falschen Bevorzugung von Ausländern nur die beiden englischen Lieblingsautoren der „Neuen Rundschau": Oscar Wilde und Bernard Shaw, beide Liebhaber von Paradoxen, davon der eine, Oscar Wilde, Englands größter zeitgenössischer Stilist, Englands unglücklichster Dichter, Englands erster l'art pour l'art-Künstler; der andere, Bernard Shaw, ein interessanter sozialer Kritiker, ein Skeptiker, dem — ist er doch ein Vernichter des Heldenbegriffs, ein Heldentöter! — alle Menschen Poseure sind, ein blendend geistreicher, witzfunkelnder Spötter, der auch sich selbst nicht schont.

Die deutschen Dichter der Freien Bühne

Und endlich die deutschen Mitarbeiter! Sie waren, der reichen Berücksichtigung des Auslandes zum Trotz, doch immer in der Überzahl. Anfangs waren — nur zu erklärlich — die Gründer der Freien Bühne, oder die ihr in ihren Anschauungen nahe standen, die Hauptmitarbeiter auch der Zeitschrift. Es gibt ein lustiges Sprüchlein, das ein von den Modernen Mitgenommener auf diesen Stamm der „Freien Bühne" einmal improvisierte:

O schlaf', mein süßes Schaf!
Da draußen schleicht der Schlaf,
da brummt der Holz und heult der Hart,
der Hauptmann bellt, der Henckell schnarrt —
O schlaf', mein süßes Schaf.

O schlaf', mein goldner Stern,
werd' groß und werd' modern.
Dein Vater ist es leider nicht,
drum fressen ihn als Nachtgericht
der Bölsche und der Bahr.

Das sind (von Henckell abgesehen) in der Tat die Dichter, die der „Freien Bühne" in der ersten Zeit ihr Gepräge gegeben haben. Es fehlen höchstens noch Bruno Wille, Heinz Tovote, Hans Land, Ernst von Wolzogen, Otto Erich Hartleben. Man sieht: die Novellisten und Romanschriftsteller überwiegen über die Dramatiker, noch mehr über die Lyriker. Das ist das Verhältnis auch noch heute. Noch heute liest man in der „Neuen Rundschau" selten ein lyrisches Gedicht: eine meiner Ansicht nach wirklich große Unterlassungssünde. Von diesen ersten Mitarbeitern sind bis heute nur Hauptmann und Bahr geblieben. Alle anderen aufzuzählen, die nacheinander Mitarbeiter der Rundschau waren, ist zwecklos. Man charakterisiert ihre Eigenart — die kurz gezeichneten Ausländer sind ja schon eine Charakteristik! — vielleicht mit einigen Namen: mit Lyrikern wie Dehmel und (als leider nur zu seltenem Gaste) Liliencron, wie Dauthendey, Rilke und Morgenstern, mit Dramatikern wie Hauptmann, Halbe, Hirschfeld, Rosmer, Hofmannsthal und Schnitzler, mit Novellisten und Romanschriftstellern wie früher Holländer, Ompteda, später Emil Strauß (einem der allerersten Mitarbeiter!) und Hermann Hesse, Jacob Wassermann und Thomas Mann, Keyserling und Kellermann, Gabriele Reuter und Helene Böhlau.

Doch genug der Namen. Was von ihnen dem Naturalismus oder dem Sozialismus und ihrer Zeit angehört, soll im nächsten Abschnitt, was einer späteren Zeit angehört, später Bild werden.

Dritter Abschnitt

Naturalismus und Sozialismus und ihre Zeit

Einleitung

Naturalismus und Sozialismus! Ich stelle beide Begriffe zusammen, nicht weil sie logisch eine Wesensgleichheit bedeuten müßten. Der Kunstbegriff „Naturalismus" ist nicht nur das künstlerische Äquivalent des sozialen Zeitgefühls: das beweisen schon Erscheinungen wie Holz und Schlaf, deren konsequenter Naturalismus zu dem sozialen Zeitgefühl nur lose Beziehungen hat; das beweist eine Dichtung wie „Lebe!" von Avenarius, die wohl den Sieg des sozialen Gedankens darstellt, aber kaum eine Dichtung des Naturalismus genannt werden kann. Aber doch ist wieder das soziale Gefühl das Grundgefühl, die Grundstimmung der naturalistischen Dichtung gewesen. Von ihm ist der Arno Holz des „Buches der Zeit", von ihm sind Kretzer und Henckell, von ihm Gerhart Hauptmann ausgegangen, von ihm gehen noch viele andere aus.

Naturalismus und Sozialismus

Es ist ja so leicht zu verstehen, daß das eine der künstlerische Ausdrucksversuch des andern sein kann und ist. Denn der Sozialismus — das Wort aller Parteienge entzogen — ist das weltanschaulich Neue, das in diesen Jahrzehnten in das Massenbewußtsein dringt, der Naturalismus ist der erste rohe Versuch, dies Neue für die Dichtung zu gewinnen. Der Sozialismus ist zugleich Geschichte des werdenden Bewußtseins eines neuen Standes, der Naturalismus versucht, diesem Stande, seiner Art zu wohnen, zu denken, zu reden, zu leben, zu arbeiten, in der Dichtung ein Heimatrecht zu erwerben. Der Sozialismus ist als Bewußtseinsbewegung eines neuen Standes zugleich Kritik der anderen Stände, Kritik der Berufe, als Bewußtseinsbewegung einer neuen Zeit Kritik des Glaubens, der Sitte, der gesellschaftlichen Formen und Institutionen, der Stellung der Frau: das alles ist Lieblingsinhalt naturalistischer Kunst. Der Sozialismus ist eine Lehre von der Übermacht des wirtschaftlichen Unterbaus, der Naturalismus stellt das Milieu dar. Der Sozialismus ist zunächst Großstadtbewegung, der Naturalismus Großstadtdichtung. Der Sozialismus denkt naturwissenschaftlich-genetisch, die Berufung auf die Naturwissenschaft und das Gesetz der Entwicklung bildet die Begründung des Naturalismus. Der Sozialismus ist die Lehre vom gleichen Wert, vom gleichen Anspruch jeder Menschenseele, der Naturalismus sucht das durch die Darstellung zu beweisen, ist aber zugleich die noch weiter gehende Lehre vom gleichen Wert jedes Dinges

Die Umsturz-Vorlage.

Verbrecher, die erdichtete Thatsachen, von denen sie wußten, daß sie erdichtet sind, öffentlich behauptet haben, um dadurch Staatseinrichtungen verächtlich zu machen. (§ 131.)

Deutsche Dichter im Kampfe gegen die bestehenden Staatseinrichtungen

(Hauptmann, Ibsen, Wildenbruch und Sudermann werden wegen der ordnungswidrigen Tendenzen ihrer Werke arretiert und abgeführt)

Ludwig Stutz im „Kladderadatsch" 1894, Nr. 50

Deutsche Dichter im Kampfe für die bestehenden Staatseinrichtungen

(In der „Jugend" schlägt Leutnant von Versewitz vor, die deutschen Sänger bei den nächsten Manövern versuchsweise zur Erhöhung der Begeisterung der Truppen zu verwenden)

Erich Wilke in der „Jugend" 1904, Nr. 23

als künstlerischen Materials. Der Sozialismus ist im Ausgangspunkte drängendes Pathos, in der wissenschaftlichen Begründung Logik und Statistik, in der Wirkung wieder Pathos; genau so der Naturalismus: auch er ist im Ausgangspunkte Pathos, Zorn, Entrüstung, Begeisterung, sein Mittel ist vermeintliche Kühle nahezu statistischer Art der Beobachtung, seine Wirkung ist Mitgefühl. Auch er hat wie der Sozialismus eine mikroskopische Art zu sehen, eine makroskopische Art zu fühlen. Auch bei ihm lösen sich zeitlich Pathos und Einzelarbeit ab. Naturalismus und Sozialismus

Naturalismus und Sozialismus! Die Formel sagt auch etwas über den zeitlichen Zusammenhang. Es ist doch nicht zufällig, daß die Zeit der naturalistischen Dichtung die Zeit des Sozialistengesetzes und die erste Zeit nach seiner Aufhebung (1890) ist, die Zeit der kaiserlichen Erlasse, der Erweiterung der Arbeiterschutzgesetzgebung, der Zeit, da die soziale Bewegung weitere Kreise ergriff, die Zeit der Blüte des Kathedersozialismus, die Zeit der Gründung des Evangelisch-sozialen Kongresses (1890), die Zeit, da der Oberstleutnant Moritz von Egidy, ein liebenswürdiger Schwärmer ohne eigene große Gedanken, heraustrat aus der Tradition seines Berufes und Standes, seine „Ernsten Gedanken" herausgab und nicht nur in seiner ersten Berliner öffentlichen Versammlung (in den Pfingsttagen 1891) mit seiner Verkündigung eines einigen, undogmatischen, unkirchlichen Christentums, das bald sozial sich färbte, Tausende um sich scharte. Es ist doch nicht Zufall, daß die Zeit der naturalistischen Dichtung die Zeit war, da der junge Kandidat der Theologie, Paul Göhre, drei Monate in Chemnitz als Fabrikarbeiter lebte, um in dieser, mit heißem, echtem Mitleid erfaßten und doch fremden Welt heimisch zu werden, und eine Frau, Frau Dr. Wettstein-Adelt, seinem Beispiele folgte.

Naturalismus und Sozialismus! Die Formel sagt schließlich etwas über die Dauer des naturalistischen Kunstgedankens. Sie sagt: solange als der soziale Gedanke noch kritisches Gefühl ist, wird die Dichtung naturalistische Elemente nicht entbehren können, mag auch der einzelne Künstler wie die künstlerische Entwicklung längst über den Naturalismus hinausgegangen sein.

Erstes Kapitel

Die Lyrik

Lyrisch-sozialer Dilettantismus

Großstadtdichtung, Agitationsdichtung, soziale Programmdichtung: das war die frühe Lyrik von Henckell und Arno Holz. Sie stehen damit nicht allein da. Nicht nur, daß sie in Art und Unart dichterische Genossen haben wie Maurice von Stern, wie John Henry Mackay, und Nachfolger, die das Soziale auch gestalten wie Bruno Wille („Einsiedler und Genosse"), wie Richard Dehmel in seinen sozialen Gedichten — mehr noch beweist die Zeitbedeutung dieser Art Dichtung die einfache Tatsache, daß der dichterische Dilettantismus sie übt. Zwei Beispiele: eines für den Anfang dieser Epoche, eines für ihr Ende. In der Mitte der achtziger Jahre erschienen „Armeleutslieder" von Otto Kamp, dem Verfasser der Studentenlieder von der filia hospitalis: anspruchslose Lieder Lyrisch-sozialer Dilettantismus

Lyrisch-sozialer Dilettantismus

ohne literarischen Wert, aber bezeichnend für die Zeitstimmung durch ihre Motive und den elegischen sentimentalen Tonfall ihrer gereimten Prosa:

Wir singen einen alten Sang,
den Sang der armen Leute;
der ist nicht fein, nicht kurz, nicht lang,
von gestern nicht, noch heute;
er ist so alt wie Menschenleid
und drin liegt seine Heiligkeit,
der Sang der armen Leute.

Es ist der Schrei der Leibesnot
um allbedürft'ge Dinge;
um Dach und Fach, um Kleid und Brot,
daß die der Tag uns bringe.
Und wo's dem Fleiße nicht gelingt,
was Wunder, daß er bitter klingt,
der Sang der armen Leute.

Wir wissen, daß es Arme gab
und immerfort wird geben,
daß Menschenglück und Gut und Hab'
verschieden sind im Leben.
Wir wissen's all und klagen noch,
und unablässig schallet doch
der Sang der armen Leute.

Wir sehen, daß wir viele sind
und immerdar uns mehren,
drum klingt das Lied nicht leis und lind
und läßt sich nicht verwehren;
und ist nicht fein, nicht zart und bang
der eine alte große Sang,
der Sang der armen Leute.

Und noch im Jahre 1892 kann man folgende Fibelverse als „dichterischen" Lösungsversuch der sozialen Frage in der „Gesellschaft" abgedruckt finden:

Blicke doch den Armen
nicht verächtlich an,
freundlich mit dem warmen
Blicke sei's getan.

Doch der Blick, das bloße
Ansehn nicht genügt,
mach, daß sich das große
Herz dem Drange fügt.

Ein Beitrag zu dem Riesenkapitel: Dilettantismus und soziale Bewegung.

Maurice von Stern

Maurice von Stern

Der Sozialist

So früh wie Arno Holz, aber ganz unabhängig von ihm und aus ganz anderen Erlebnissen heraus ist Maurice Reinhold von Stern mit sozialen Gedichten hervorgetreten. Als er, fünfundzwanzigjährig — er ist in Reval 1860 geboren —, von langen Wanderjahren in Amerika nach Europa zurückkehrte und in Zürich seine „Proletarier-Lieder. Dem arbeitenden Volke gewidmet" erscheinen ließ, da war ihm das Volk kein nur literarischer Begriff, kein nur mit Mitleidsaugen aus der Ferne gesehener Gegenstand der Beobachtung mehr. In Amerika hatte er, der Sohn eines esthländischen Dichters, der frühere russische Offizier, als niederer Arbeiter, als Eisengießer, als Dockarbeiter, als Grubenarbeiter unter dem Proletariat und für das Proletariat gelebt, z. B. die New Jerseyer Arbeiterzeitung gegründet. Aber seine „Proletarierlieder", seine „Stimmen im Sturm" (1888), die Sammlung „Excelsior" (1889) wie die Sammlung „Höhenrauch" (1890) klangen in Schmerz und Wehmut, in Zorn und Geifer, in der Nacktheit der sozialen Elends- und Sittenschilderung so sehr an das „Buch der Zeit" an, daß man eine Zeitlang Stern nur für einen Nachahmer von Holz halten konnte. Er ist es nicht: ist er doch ein ganz anderer Mensch als der kerngesunde Rastenburger Apothekerssohn! Hinter Sterns Gedichten steht kein Weltkind, eher ein Mönch, ein Anachoret, dem Tolstois Botschaft von der Enthaltsamkeit eine ernste Zeitwahrheit, seine Verachtung des Geldes und Kapitals eine notwendige Zeiterkenntnis ist, ein Sozialpolitiker, der seinen Kampf gegen den Alkohol in

Proletarierlieder, Stimmen im Sturm, Excelsior, Höhenrauch

M. R. von Stern

Photographie von Ferd. Stracke in Reichenberg

Maurice von Stern

Reime und Rhythmen bringt. Man kann in diesem ihm so ernsten Kampfe auf so unfreiwillig komische Verse stoßen wie:

Zwar fehlt der Wein; die Quelle ist mein Wirt,
Gott Lob, ein Fleck, wo nicht gesoffen wird!
Gott Lob, ein Eiland ohne Lagerbier!
Ein Mensch, der trinkt, steht tiefer als das Tier!

Der Individualist

Die Insel Ahasvers

Aber es geht Stern wie so manchem seiner Zeit: der sozialistische Gedanke in seiner schärfsten Formulierung wird ihm illusorisch. Individualistische Tendenzen streiten mit sozialistischen. Er schreibt das Weltanschauungsgedicht „Die Insel Ahasvers", in der Komposition und in der Umrahmung der Idee eine Nachahmung des Chamissoschen Salaz y Gomez. Ein auf ein kleines menschenleeres Eiland verschlagener, jedem Menschen und aller Zivilisation gramer Mann sucht, ein zweiter Robinson und Einsamer von Salaz y Gomez, aus sich heraus eine ihn befriedigende Welt zu gestalten. Anfangs mit Glück. Unter neuen einfachsten Bedingungen gewinnt das geschmähte Leben einen eigenartigen Reiz. In das Idyll eines Naturmenschen klingt nur wie eine ferne Dissonanz die Erinnerung an Herdenglück, Geselligkeit, Staat, Recht, an den Traum eines Völkerfriedens: sein Besitztum ist, wessen er bedarf, er selbst ist sein eigener Erlöser. Dann aber wird der Glaube an sich wankend, und er gestaltet auf drei Tafeln die weltanschaulichen Gegensätze, die seine Gedanken bewegen, zu plastischen Bildern. Er läßt eine Geisterschlacht schlagen. Masse und Persönlichkeit, Herrscher und Beherrschte stehen sich gegenüber. Unter dem Trommler Tod ziehen die Geister der enterbten Proletarier gegen die Stadt, wo sie in Gram und Not im Kampfe um das tägliche Brot verzweifelt sind. Schon wird nicht mehr Partei ergriffen, der Kampf nicht mehr entschieden. Der Dichter begnügt sich mit einer Verteidigung beider Standpunkte. Auf der Seite der Herrscher ertönt eine Proklamation des Rechtes, das sich auf das stolze Gefühl des Vorranges der Persönlichkeit vor dem dummen, blinden, geistlosen Pöbel gründet, vor der Masse, die nur Material sein kann — „mens molem agitat!" Nietzsches Lehre von den höchsten Exemplaren wird in Verse gedacht:

Ein großes Glück, das einer Seele strahlt,
mit vieler Leid zu hoch ist's nicht bezahlt.
Und könnt' ein Mensch Gott eine Stunde sein,
mit Jubel geben wir die ganze Menschheit drein.

Auf der Seite der Proletarier aber erklingt ein lauter Vorwurf gegen Kaltherzigkeit und Liebelosigkeit:

Ein Tropfen Glück, bezahlt mit fremdem Leid,
bleibt Schuld und Sünde bis in Ewigkeit!

und ein mystisches Zukunftswort verheißt eine Zeit, da „Jedermann im Volke Eigener" ist. Die Schlacht währt ewig bis zum Weltuntergang.

Maurice von Stern hat dann in späteren Jahren, ähnlich wie Henckell, alles Agitatorische, sozial Reflexive abgestreift und ist ein Dichter matter, leiser Klänge, der Stille, der Nacht, ein Sänger namentlich farbensatter, farbenprächtiger Naturgedichte geworden.

John Henry Mackay

John Henry Mackay

Klarer als bei Maurice von Stern ist die gedankliche Entwicklung bei dem jüngeren, 1864 in Greenock in Schottland geborenen, aber schon als zweijähriges Kind nach Deutschland übergesiedelten John Henry Mackay. Im Widerstreit sozialistischer und individualistischer Tendenzen hat er entschiedener gewählt: den Anarchismus.

Kinder des Hochlands

Als 1886 Mackays erstes, auf Grund des Sozialistengesetzes sofort verbotenes soziales Gedicht, „Arma parata fero", erschien, da hatte er schon einige Bändchen Lyrik veröffentlicht: eine in Ossianstimmung getauchte Dichtung „Kinder des Hochlands", ein schwermütig sehnsuchtsvoller Preis seiner schottischen Heimat in der Umrahmung einer konventionellen Liebesgeschichte in ziemlich reizlosen Reimen und Rhythmen, sodann eine große Zahl kleinerer lyrischer Gedichte: viel Tagebuchblätter in der Form des alten romantischen Liedes oder in der symbolischen Form Bleibtreus, Erinnerungsblätter an viele Reisen, bis auf einige Teile der „Winter- und Frühlingstage am Ostseestrand" ziemlich farblose Naturschilderungen. Es überwiegen die Molltöne auch in den Liebesgedichten — Reue, Melancholie, Tägliches Sterben, das sind z. B. Überschriften —, man hört Nachklänge von Musset, Heine, Byron; alles in allem eine unoriginelle, sehr oft triviale und sentimentale, aber doch eine sich durch den Ernst, mit dem sich eine unglückliche, schwer ringende Jugend gab, menschliche Achtung erzwingende Poesie. Mit „Arma parata fero" wird Mackay dann sozialer Gedankenlyriker. Im Tone der Revolutionslyrik von 1848 singt er von der Zeit, wo vom Haupte der Herrscher die Krone fällt, wo es keine Hofschranzen, keine Priester, keine vor dem Altar mehr zitternde Menge gibt. Selbst die Liebesdichtung „Helene" (1888) wird ihm zu einer sozialen Anklagedichtung von der Tochter der Armen, die der Wollust der Reichen geopfert wird. Der Ton wechselt dann in der Gedichtsammlung „Fortgang" zwischen gellendem, schneidendem Hohn und weher Bitterkeit. Als eine große Resignation erscheint ihm das Leben:

Arma parata fero

Helene

Fortgang

> Im Anfang himmelstürmendes Begeistern;
> halb stolze Kraft, halb lächerliches Schwanken.
> Dann schon der Drang, sich selber zu bemeistern,
> ein Rechnen mit erworbenen Gedanken.
>
> Alsdann ein gieriges Zusammenscharren
> des unverdienten Lohns. Vielleicht — wenn frei
> die Seele noch — ein ungeduldig Harren
> auf das, was schuldig uns das Leben sei.
>
> Und dann zuletzt ein müdes Stirnesenken.
> Ein Jeder ward sich endlich selbst genug.
> Und dann noch eins: wenn ein die Wege schwenken:
> Ein Wort der Liebe — öfter noch ein Fluch!

Auch jetzt noch eine schwere, trockene, mit Worten, Reimen und Rhythmen ringende Gedankenkunst, in der sich ein melodisches, leicht etwas sentimentales Liedchen, ein stimmungsvolles Naturgedicht seltsam ausnehmen.

Grabbe, Heine und Annette von Droste-Hülshoff hatte Mackay in dieser Sammlung als seine drei geliebten Dichter des Jahrhunderts gefeiert. Er sollte bald einen ihm später noch teureren Namen entdecken: Max Stirner.

John Henry Mackay

Seinem Andenken ist — ein Zeichen der Wendung Mackays vom sozialistischen zum individualistischen Fühlen — schon die nächste Sammlung „Sturm" gewidmet. Da ist Stirner für Mackay schon der gescholtene Genius des Jahrhunderts geworden, der große Ergründer der Menschen, sein Erlöser, in dem sein qualvolles Ringen Ruhe und Frieden gefunden. Kein Wunder, daß Mackay das Stirner dadurch zu vergelten suchte, daß er unermüdlich für Stirner warb, Stirners Schriften herausgab, sein Leben und sein Werk darzustellen suchte.

Sturm
Das starke Jahr

„Erlöst wird der nur, der sich selbst erlöst!" Das ist der immer wieder variierte Gedankengehalt des „Sturms" und des „starken Jahrs" (1888). Beide Bücher ein Bekenntnis zum Anarchismus Stirners, zu der Lehre von dem Menschen, der nicht herrschen will, aber auch nicht beherrscht werden will. Die Ergebnisse der Gedankenarbeit über Begriffe wie Weltbürgertum, Arbeit, Partei, Gesetze, Kommunismus, freie Liebe werden in diesen Sammlungen in meist trockene Verse gebracht. Man kann auf solche dichterische, von Otto Erich Hartleben später sehr fein persiflierte kalte Ungetüme stoßen wie „Staat":

Der Staat — er falle! — Ob er Monarchie,
ob Republik, ob sozial sich nenne,
denn nie kann es geschehn — nie, sag' ich, nie —
daß je im Staat der Freiheit Fackel brenne.
Der Staat ist Zwang . . . usw.

Man kann solche logische Gedankenspinnen finden wie:

Was Staat jetzt heißt, wird dann Gemeinde heißen,
der einzelne wird mehr und mehr umengt . . . usw.

Daneben klingen in den Reflexionsgedichten noch andere Töne mit: es gibt Stellen, wo man an Julius Mosens „Ritter Wahn" erinnert wird, man trifft auf rhapsodische und psalmodierende Verse: anachronistisch — der konsequente Schüler Stirners durfte das eigentlich nicht — preist Mackay die Revolution:

Kehre wieder über die Berge, Mutter der Freiheit, Revolution!
Heißt nicht Gerechtigkeit deine Schwester? Heißt nicht Recht dein mißachter Sohn?
Kehre wieder über die Höhen!
Lange standst du, das Antlitz gewendet,
sahst nicht, wie deine Menschen geschändet,
hast deine eigene Schmach nicht gesehn.

Aber wie im Bewußtsein neuer, durch die anarchistische Gedankenwelt erschlossener Kräfte und Aussichten wird Mackay auch künstlerisch vielseitiger, melodischer. Es gelingt ihm — immer allerdings selten genug — ein Lied, ein reineres lyrisches Gedicht. Am eigenartigsten aber bleibt er, wo er vom dunklen Schicksal im Menschenleben, von dem dumpfen, durch das Schicksal jäh unterbrochenen Gang der Menschentage mit grüblerisch klagender, träumend richtender Stimme spricht:

Tausend Tage gehen, schweigend, unbeachtet:
Wie die Andern leben, wir uns leben sehn . . .
Dann kommt einer, der uns stillen Blicks betrachtet:
Und wir schauen auf und sehen, wo wir stehn . . .

John Henry Mackay

Tausend Tage gehen: Das sind viele Stunden,
wie zahllose Worte spricht ein Kindermund . . .
Fröhlich wähnten wir uns ihnen fest verbunden;
plötzlich sehn wir: Zwischen uns klafft Tiefe ohne Grund.

Tausend Tage gehen, wie im Herbst die Blätter
fallen vom Spätwind umwehten, kahlen Baum . . .
Jählings greift ein wütend-wildes Winterwetter
in die Krone unseres Lebens — fort der Traum!

Tausend Tage gehen, tausend kommen: Einer
kommt zuweilen dir und mir und weckt uns auf.
Aber wie viel Anderen kommt in Tausenden keiner
mutig unterbrechend ihres Lebens Lauf? —

Tausend Tage gehen . . . Oft wenn in den Nächten
ich, der Längsterwachte, weiter stumm gewacht,
dachte ich, wann kommt — fest alle zu umflechten —
sie, die eine große Stunde bei der Nacht.

Prosa

Als reinerer Künstler erscheint Mackay in seiner Prosa. Noch nicht in seinen mehr durch die Stoffwahl interessanten ersten „Novellistischen Studien" (1887) und in den „Modernen Stoffen" (Nur eine Kellnerin usw.). Mehr schon in dem 1891 erschienenen Kulturgemälde „Die Anarchisten". Das Buch ist kein Roman, am ehesten könnte man es eine Reihe durch Schilderung sozialer Bilder unterbrochener Disputationen und Diskussionen nennen, die zwischen verschiedenen Typen verschiedener Partei- und Weltanschauungen geführt werden. Auf der einen Seite allein Mackay der Anarchist in der Maske von Carrad Auban, auf der anderen alle Schattierungen von Sozialisten und Kommunisten. Das Buch ist eine in künstlerische Form gekleidete unaufdringliche Streitschrift für die Zukunftsgedanken Stirners und Proudhons, eine Kampfschrift gegen den Staatssozialismus und Kommunismus, gegen die unklare Vermengung solcher Begriffe wie Anarchismus und Kommunismus, eine Aufklärungsschrift überhaupt über den Anarchismus, der nichts mehr verdamme als die Propaganda der Tat, die ja auch nur ein Gewaltakt sei. Die Gespräche und Disputationen, die jenes beweisen und dieses verdammen sollen, sind umrahmt von ausgezeichneten Schilderungen und Bildern aus dem Leben der Proletarier Londons: man wird in ihre ärmlichen Wohnungen, in die Verbrecherviertel geführt, wir erleben Protestversammlungen und Umzüge der Arbeitslosen während der Chikagoer Sozialistenwoche — denn sie bildet den zeitlichen Hintergrund.

Die Anarchisten

Fast ganz Darsteller ist dann Mackay bereits in den sprachlich trefflichen „Menschen der Ehe", die der Lebensgebundenheit und Verlogenheit, zu der sich eheliche Verhältnisse, namentlich in einer kleinen Stadt, leicht verengen, das Bild zweier freier Liebenden entgegenstellen. Und mehr noch gilt das von den folgenden Werken, von der „letzten Pflicht" (1893) und ihrer Fortsetzung „Albert Schnells Untergang" (1895), und von dem „Schwimmer" (1901), um nur die Hauptwerke zu nennen. Wie ist in der „letzten Pflicht" z. B., dieser „Geschichte ohne Handlung", Inhalt und Stil eins, auch der Stil dumpf, schwermütig, beklommen, wie eine ungelöste, immer wieder auftauchende Frage. „Tausend Tage gehen, tausend kommen: einer kommt zuweilen dir und mir und weckt uns auf . . .", diese Verse könnten als Motto über der Novelle

Menschen der Ehe

Letzte Pflicht

John Henry Mackay

John Henry Mackay
Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe, Verlag Schuster & Löffler in Berlin)

stehen. Inhaltlich, wie der Untertitel sagt, ein Nichts, eine „Geschichte ohne Handlung": die Suche des kleinen blassen, schmalschultrigen, verschüchterten pommerschen Dorfschullehrers Albert Schnell nach seinem einzigen Freunde Karl Bergmann in Berlin. Die Suche nach dem Lebenden mißlingt, er findet nur den Toten und begräbt ihn mit den Stammtischbrüdern, dann kehrt er heim. Aber was hat der scheue, in Entschließungen hilflose, geistig nicht rege Mann innerlich erlebt und geschaut! Geistig ohnmächtig, stand er wieder mal wie vor langen Jahren im Leben der Großstadt. Die paar Tage sind eine Jagd über die Leiter aller Gefühle, ein ewiges Beben zwischen Hoffnung und Angst. Qual über den Verlust, Neugier, Grauen, Furcht, Schauder und Entsetzen schüttelt ihn beim Anblick der Leiche, und blitzartig offenbart sich ihm der unbewußt ertragene Jammer seines Lebens, die niederdrückende Erkenntnis: trotz alledem war mit diesem Menschen, der hier, ein Opfer von Alkohol und Dirnen, gestorben, verdorben war, ein größerer Wert vernichtet, als er selbst ihn besaß, er, Albert Schnell, der den Staub und Schmutz des Tages überflutet hatte. Und seine ganze Nichtigkeit wird ihm offenbar, als er in einem Arzte, der ihm den Freund suchen hilft, einen feinen, klugen Menschen kennen lernt, der alle die Gaben hat, die er nicht besitzt. Wehmütig nimmt er von ihm Abschied; gedrückt, als kehre er ins Gefängnis zurück, kommt er heim. Grau, hoffnungslos liegt nun, da der Tod des Freundes das letzte Band mit der reichen lebendigen Außenwelt zerrissen, die Zukunft vor ihm. Mit einem Freudenschrei empfängt ihn sein Weib. „Sie bestürmte ihn mit Fragen . . . — — — Und es dauerte manchen Abend, bis er ihr die Geschichte dieser letzten Tage, die das große Ereignis seines bisherigen Lebens umschlossen, erzählt, und viele, viele, bis er sie ihr wieder — und wieder erzählt hatte."

Ludwig Scharf

Ludwig Scharf

Zum Volke hatten Holz, Henckell, Mackay in ihren sozialen oder anarchistischen Versbekenntnissen gesprochen. In den „Liedern eines Menschen" (1892), wohl dem echtesten, wildesten Sturm- und Drangbuche des Naturalismus, sprach ein Künstler, der 1864 geborene Ludwig Scharf, nur zu Künstlern. In Künstlerkreisen hat denn auch das Buch seinerzeit Aufsehen erregt, über Künstlerkreise aber drang es ebensowenig hinaus wie Scharfs spätere, zeitgeschichtlich viel weniger bedeutenden, doch wieder sehr eigenartigen „Tschandala-Lieder" (1904).

Lieder eines Menschen

Die „Lieder eines Menschen" sind das zerrissenste Buch dieser Epoche, das krassest naturalistische Bekenntnis zum Atheismus und zur Anarchie. Zerrissen in der Stimmung, die zwischen giftigem pessimistischem Hohne und ehrfürchtiger Naturanbetung und Selbstvergöttlichung, zwischen Selbstbewußtsein und Ratlosigkeit, Tag und Traum schwankt, zerrissen durch die Leidenschaft, mit der sich ein elementarer, fast verbrecherischer Haß gegen alle Kultur und Kulturgewohnheiten austobt, zerrissen in der Art der Behandlung, die zwischen temperamentvoller nackter Gedankendichtung und Gestaltung zum rein lyrischen Gedicht, die zwischen Wirklichkeitsschilderung und Vision oder gar humorvoller Phantasie wechselt, zerrissen auch schon im Rhythmus der wild hämmernden und auseinander gefegten oder sanft gleitenden oder wie

Ludwig Scharf

Nach einem Gemälde von Albert Weisgerber

ratlos sich suchenden Takte. Manchmal loht ein wahrer Zerstörungswahnsinn und eine selbstvernichterische Glut auf. Wozu Arbeit, gleichgültig, ob körperliche oder geistige! Besser den Instinkten leben, sich aufreiben beim Spiel, beim Trunk, mit Weibern, um dann sich selbst zu vernichten und die Welt dazu!

Ich bin ein Prolet, vom Menschengetier
bin ich von der untersten Klasse —
Ich bin ein Prolet, was kann ich dafür,
wenn ich keine Zier eurer Rasse —

beginnt eines seiner Gedichte.

Doch dann wird wieder träumerische Sehnsucht wach: fern von aller Kultur mit einem Mädchen an ein Robinsoneiland verschlagen zu werden und hier einsam vom Meeresgischte zu lernen, ein Stück Kultur nach dem andern in den Sand zu „speien". Neben den Menschen, der sich selbst hilft und die Welt vernichtet, stellt Scharf den „bleichen Verbrecher", den man durchs Leben peitscht, dem man keinen Bettelpfennig reicht, und der doch sein gegen die Reichen grollendes Herz beschwichtigt. Neben dem Hasse wird die Liebe laut, neben gottlosen Flüchen stehen die ehrfürchtigen Klänge:

Ackerkrume,
Scholle der Erde,
heilige, reine
wie ich dich liebe! — —
Erde war ich —
und Erde werd' ich
und nichts darüber!
Dann schlaf' ich wieder
in heiliger Scholle.

und das stolze Bekenntnis seines göttlichen Menschen:

All!
Göttliches All,
darin ich steh',
der göttliche Mensch.
Himmelher kam ich,
himmelhin geh' ich,
ewigkeitsdurstig
Erden-nie-satt.
Ob ich wohl tief
auch wurzle im Erdreich,
Pflanze und Getier
Bruder mir nenne:
Himmelher kam ich,
himmelhin geh' ich.
Denn meine Erde
ist mitten im Himmel.
Seht — da liegt sie,
die wälderbedeckte,
tälerdurchfurchte,
meerumschlungene,
fruchtbare Erde —
Seht, da liegt sie
mitten im Himmel,
mitten im glanzvoll
glückzitternden All!
Auf ihr aber steh' ich
schauend und glücklich
und meinen Bruder,
den erdwärts blickenden
ärmeren Bruder:
Das Tier, nicht verachtend —
nein, mit mir es reißend
hinein in den Himmel —
Ich,
der göttliche Mensch.

Zwischendrein steht dann eine lustige Phantasie, wie Adam im Paradies in den Muscheln kleine Weibchen entdeckt und sie sich aufzieht; öfter aber finden sich Visionen: die Menschen erscheinen — das Gedicht ist aus den „Tschandala-Liedern" — wie Puppen, die fremd aneinander vorbeigehen, wenn sich auch die Blicke begegnen, ein jeder wie blind an unsichtbaren Schnüren fortgezogen, ein jeder allein, ein jeder trotz des einmal lächelnden Mundes mit Weh

beladen, „ein jeder hinwandelnd in dunklem Traum und verstrickt in den Wahn, daß er wache". Oder ein einsam Wachender hört den gespenstischen Gruß, den „Brudergruß" der Millionen, die früher das Licht gesehen: Ludwig Scharf

Die Nacht ist still, so wunderstill,
mein Blut schlägt leise, leise,
ich horche dem uralten Rätsel Zeit,
der alten granitnen Weise.

Wie das donnert und wogt aus Höhle und Schacht:
„Wir waren! Wir waren! Wir waren!"
Wir sahen den Tag, wir horchten der Nacht,
das „Leben", wir haben's erfahren.

Und wie's von granitenen Wänden klingt
im Echo vergangner Aonen:
„Wir kommen wieder viel tausendgestalt,
im Lichte des Lebens zu wohnen!"

Und mitten aus Donner und Sturmgesang
erhebt sich aus zahllosen Morgen
ein Brudergesicht, in der Stille der Nacht
dem uralten Zeitlied zu horchen.

Ich grüße dich, grüße dich, Bruder mein,
nach manchem Hundert Jahr,
wann ich schon lange verschluckt, verdaut
im Werdebauch „Es war".

Ich grüße dich, Bruder, und küsse dir
die ahnungsselige Stirn
aus meinem dunklen Verwerden herauf —
Du leuchtendes Lebensgestirn.

Ferdinand Avenarius

Ferdinand Avenarius

War Ferdinand Avenarius auch nie Naturalist, nie sozialer Tendenzdichter, so gehört er doch durch die soziale Grundstimmung seiner Hauptdichtung „Lebe!" in diese hier charakterisierte Zeit.

Der Kunstwart

Dem deutschen Volke ist der Dichter Avenarius weniger bekannt als der unermüdliche Ästhetiker, der rührige Vorsitzende des Dürerbundes, der Gründer und geschickte erfolgreiche Herausgeber des „Kunstwartes" und der Kunstwartunternehmungen des „Hausbuches deutscher Lyrik", des „Balladenbuches" und des „fröhlichen Buches", der billigen Meisterbilder und Künstlermappen. Der Ausgangspunkt aller dieser künstlerischen Agitationstätigkeit, die auf eine allgemeine Hebung des künstlerischen Geschmackes gerichtet ist, auf die Verbreitung eines Sinnes, dem Kunst Lebensbedürfnis und Lebensdeutung, Lebenserhöhung sein soll, ist der „Kunstwart", 1887 gegründet als „Rundschau über alle Gebiete des Schönen". Man weiß nicht, was man mehr anerkennen soll, den keine persönlichen Opfer scheuenden Glauben, mit dem Avenarius seine Zeitschrift, die sich niemals einer Modeströmung opportunistisch fügte, durchsetzte, oder die Sicherheit, mit der die Zeitschrift schon in den ersten Jahren — es sind Jahre ärgster künstlerischer Verwirrung — ihren Weg fand, die Sicher-

Ferdinand Avenarius

heit ihrer systematischen Arbeit, die keinen Systemwechsel, nur einen weiteren folgerichtigen Ausbau nötig hatte, die Sicherheit, mit der sie in einer Zeit, da alles problematisch wurde, ästhetische Begriffsbestimmungen so traf, daß sie heute noch damit rechnen kann, die Sicherheit der Stellung zur Tradition, zu Künstlern wie Mörike, Keller, Hebbel, auf deren Lebens- und Kunstwert sie hinzuweisen nie müde ward, die Sicherheit schließlich in der Stellung zum literarischen Kampf des Tages. Schon vom ersten Jahrgang an wird der Naturalismus, der alle Kunsteinseitigkeit sonst entfachte, richtig gewürdigt: als nötiges Durchgangsstadium, und seine Betonung der Gestaltung des Lebens der Gegenwart wird als „herzlich ersehnt" begrüßt. Was wirklicher Kunsternst im naturalistischen Stile schrieb, hat denn auch hier Anerkennung gefunden, so Holz, so Schlaf, so Hauptmann: noch 1901 ist ein Bruchstück von Schlafs „Meister Oelze" in den „Losen Blättern" abgedruckt worden. Mit Unrecht wirft man Avenarius, wohl in Verkennung einerseits des Ruhmes Wagners, dann der Maler des deutschen Hauses, Ludwig Richters und Schwinds, dann der Phantasiekunst und Ideenkunst Böcklins und Klingers, in Verkennung andrerseits gerechter Kritik internationalen Kunstgigerltums und internationaler Ästhetenfexerei falschen Idealismus und falsche Deutschtümelei vor. Stammt doch das abschätzig gesprochene Wort Höhendunst von Avenarius. Ist doch im Kunstwart z. B. schon in den neunziger Jahren Wildenbruch auf den Ruhm beschränkt worden, den er verdient, den eines Dichters der Szene, der Massen zu bewegen und zu gliedern, der Abgänge einzurichten, Steigerungen zu schaffen, Rede und Gegenrede kraftvoll zu entwickeln verstehe. Gewiß ist der Ton von Avenarius manchmal etwas schulmeisterlich, man trifft bei seinen Anhängern auch viel zur Schau getragene protzige Unfehlbarkeit, gewiß hat sich auch Avenarius in der Beurteilung neuer Talente mal geirrt, aber das hat er mit jedem Zeiturteil gemein, das Los teilt er mit jedem Herausgeber jeder Zeitschrift. Am ehesten ist wohl eine Kritik seiner Auswahl neuer Werke der Malerei berechtigt, aber man bedenke eines: Avenarius kommt von der Dichtkunst her, wo das Material das Wort ist, und das Wort ist Klang, Bild, Rhythmus und Gedankenassoziation zugleich. Kein Wunder, daß sich ihm gelegentlich mal trotz seines Vorsatzes das nie zu tun, die Künste vermengen.

Wandern und Werden

Als Avenarius 1881 fünfundzwanzigjährig seine erste Sammlung Lyrik „Wandern und Werden" herausgab, da schrieb er noch Heinesche Verse.

Ich sehe meine ersten Verse an —
Weh, du auch hast geheinelt, Mann?
Genau so lange und genau so viel,
als dir die Poesie war Spiel.
Nun sie dir langsam wird zum Ernst:
Daß du den Heinrich mir verlernst!

Die Kinder von Wohldorf

bekannte er in der zweiten Auflage, die außer dem Titel fast nichts mit der ersten gemein hatte. Fünf Jahre später folgen dann die „Kinder von Wohldorf", das Gedicht von der einsamen Größe, die langsam nach dem Tode erst durchdringt, für die die Kinder ein Vermittler werden. Und erst elf Jahre

Stimmen und Bilder

später, 1897, erscheint ein zweites, bis jetzt letztes Bändchen Lyrik, die „Stimmen und Bilder". Sie enthalten Naturstimmungen, die den Kreislauf des ganzen Jahres durchmessen, Lebensstimmungen, Phantasiedichtungen, Jugenderinnerungen, Balladenartiges. Für mein Gefühl gibt Avenarius sein Bestes da,

Ferdinand Avenarius

Nach dem Bildnis von Professor Leo Samberger

wo die Form die Strophe verläßt, in freien Rhythmen (gereimt oder ungereimt) dem peinlich feilenden, nach dem klarsten, am meisten konzentrierten Ausdrucke ringenden Kunstgeschmacke des sparsam schaffenden Dichters den freiesten Spielraum läßt, und hier wieder wirkt er am unmittelbarsten, wo der Stoff ein zum Symbol gestaltetes Naturbild — so fast im ganzen ersten Viertel — oder eine Märchenstimmung ist, oder wo einfache, aber starke Empfindungen, die im Familienleben und im Kreise des Hauses und der Freundschaft wurzeln, um die Gedanken Tod und Leben, Jugend und Alter kreisen, einen warmen, schlichten Ausdruck finden, Elegie oder Idylle sind. Ein Beispiel, das Herbstbild „Hirschröhren“:

Zeichnung von J. V. Cissarz zu F. Avenarius Wandern und Werden
Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

Mondennacht
über den Bergwäldern weit,
durch den Nebel streift
dünner Regen
und Wind, wie von Sterbenden
der Odem pfeift.

Plötzlich stöhnts —
das ist der Hirsch, der röhrt! —
Stöhnt die Leidenschaft
und schreit.
Da erwacht
im Widerhallen
an den Hängen allen,
in allen den Dunkeln das Tote
und rafft
sich auf und fragt
in die Nacht
und klagt
und erschlafft.

Aus anderen Gedichten weht mir ein Hauch leichter Kühle, ein Hauch der Reflexion entgegen, und manche Ballade ist formlos, ungestaltet. An einigen Stellen klingen Goethesche Töne durch: von ferne der Tonfall Iphigeniens, wenn die „Wolken im Licht“ schließen: „Und zu seines Volkes Lichteskindern blickt der Umdunkelte dankbar auf“, ganz deutlich in den Schlußversen der „Kameradschaft“:

Meister tritt auf Meister
ein bei uns zum Rat —
Heute gute Geister,
morgen gute Tat!

Die Stellen sollen nicht denen recht geben, die von einem epigonenhaften Eklektizismus reden, sondern nur charakterisieren, in welcher Richtung die Stil- und Lebensideale von Avenarius liegen.

Lebe!

Zwischen den „Kindern von Wohldorf“ und den „Stimmen und Bildern“ ist Avenarius' Hauptwerk, die Dichtung „Lebe!“ erschienen. Avenarius wollte damit den Versuch der Begründung einer neuen Kunstgattung machen, der „großen, lyrischen Form“. Man habe seit Jahrtausenden nicht dramatische

Einzelszenen, sondern die große Form, das Drama, man habe auch die große epische Form. Einzig und allein die große lyrische Form fehle: da habe man nur das lyrische Einzelgedicht, das die Stimmung des Augenblicks vertiefe, eine Handlung nie darstelle, sie nur begleite. Wie, wenn man analog dem Drama und Epos eine lyrische große Form schaffe, bei der zu der Wirkung der Teile eine Wirkung trete der Beziehung zwischen den Teilen; wenn man versuche, das Verhalten einer Menschenseele unter der Einwirkung eines bewegenden Geschehnisses nicht in epischer oder etwa zyklischer Schilderung, noch in dramatischer Abspiegelung, sondern mit den menschlichen Zeugnissen der Lyrik darzustellen. Wenn man so eine innere, keine äußere Handlung schaffe, sondern eine Charakterentwicklung mit lyrischen Kunstmitteln dadurch überzeugend darstelle, daß man alle Stimmungen behandle, die für die Entwicklung des betreffenden Charakters bestimmend seien, dem Dramatiker gleich eine Exposition und dann in straffem Aufbau bis zur Höhe eine geschlossene Komposition gebe, deren Träger all die Momente sein müßten, welche die Entwicklung bestimmten. So wahr jeder Gegenstand seinen Stimmungswert habe, so wahr müsse sich jeder lyrisch behandeln lassen. Man müßte nur zunächst bloß das dunkle Ringen der Kräfte in der Brust des Helden zeigen und dann erst verkünden, was als Stimmung, Gedanke, Wollen, Charakter ans Licht trete.

Zeichnung von J. V. Cissarz zu F. Avenarius Stimmen und Bilder Verlegt bei Georg D. W. Callwey in München

Dies versucht die Dichtung „Lebe!" Ihren Inhalt und Entwicklungsgang hat Avenarius selbst folgendermaßen skizziert:

„Ein junger Arzt verliert unerwartet und gerade, da er ein Heim begründen will, seine leidenschaftlich geliebte Braut. Zunächst kann er den Verlust nicht fassen — als er ihn nach und nach begreift, erkennt er auch mehr und mehr, wie all sein bisheriges Leben in dieser Gestorbenen gewurzelt hat, haltlos treibt er nun der Verzweiflung, dem Wahnsinn, dem Selbstmord entgegen. Da stellt ihn plötzlich das Schicksal mitten hinein in anderer Menschen Leid, (er rettet automatisch, als er selbst sich töten will, ein armes Kind vom Tode des Ertrinkens) zwingend, zu vergleichen. Und wie er sich sträuben mag, er kann sich der Wirkung so eindringlicher Anschaulichkeit (Vorstadtarmut, Elend und Not) nicht entziehen. Leise zuerst, doch nach und nach anschwellend zu unwiderstehlichem Befehl hallt aus dem Unbewußten seiner Seele das Lebe! Die Wohltat des Mitleids, des Denkens und Sorgens für andere, der Arbeit überhaupt geht ihm allmählich auf und dazwischen das Bewußtsein davon, wie viel ihm die Geschiedene gegeben hat, was nicht gestorben ist. Die Ahnung erdämmert, die Erkenntnis erlichtet sich ihm, daß gerade der Schmerz alle Kräfte seiner Seele geübt und

gestärkt hat zur Empfänglichkeit für das Große und Schöne. So geht auch jene Zeit vorüber, da er in Entsagung auf eigenes Glück nur aus Pflichtgefühl weiter zu leben entschlossen ist; als ein Weihegeschenk des tiefsten Schmerzes erkennt er in sich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude. Den wir als unreifen Jüngling kennen gelernt, verlassen wir als einen zu voller geistiger Mannheit gereiften großen Menschen."

Das alles wird nun in der Ich-Form und Form der Gegenwart gegeben. Jedes Gedicht ein lyrisches Stimmungsbekenntnis für sich, jedes in Beziehung zum Vorhergehenden, jedes in anderer metrischer Form als dem entsprechenden rhythmischen Äquivalent der Stimmung. Der große Kreis lyrischer Formen wird durchlaufen, die große Skala menschlicher Gefühle geht es auf und ab: von kurzer Freude hinab zur Besorgnis, zum jagenden Rhythmus der Todesahnung, zur Stagnation erster kopfloser Trauer, immer tiefer dann hinab zu den vielen Stadien der Verzweiflung, des Wahnsinns, der Todesstimmung; dann geht es im reichen Wandel sozialer Stimmungen langsam wieder aufwärts, über Erstaunen und nachdenklichem Betrachten der Elendswelt der Vorstadt, ihrer Armut, ihres Hungers, ihrer Krankheit, ihrer Verbrechen, hinauf zur Überwindung des Ekels, zur Mitleidsstimmung, zur Erweckung sozialer Gefühle, zur Ärmstenliebe in dem geretteten Kinde, zur Sorge um das erst lästige Leben, zu neuer Freude schließlich und der Erkenntnisstimmung des ewig unerschöpflichen Reichtums der Menschenseele und ihrer inneren Welt. Ein wenig können vielleicht zwei Proben, eine aus der Zeit der Verzweiflung — der junge Arzt hat eben das Kind gerettet —, eine zweite aus dem Schluß des Werkchens die Absicht des Dichters erläutern:

Hurra, Policinell ist da! — was wäre
auch die Tragödia ohne den Hanswurst?
Mit Purzelbäumen plumpt der Zufall drein,
spaßt, wiehert, pritscht die tragschen Helden, setzt
sich mit gespreizten Beinen auf den Thron
und bleckt die Zunge . . .

Hei, war das ein Streich!
Den Schritt schon in den Wellen, aufgelöst
in Frieden schon die Seele — da: Geschrei
ganz in der Näh zur Rechten überm Wasser.
Und jetzt erkenn ich's: dort ein dunkler Strich,
ein umgeworfner Kahn und, ich erkenn's,
Köpfe daneben. Eins, zwei, drei, den Rock,
die Weste weg — ich schwimme hin und fasse
ein Kind beim Schopf. Am Strande regungslos
jetzt liegt es da. Und schlägt die Augen auf
und lebt und stiert mich an.

Ja, die Gewohnheit,
ja, die dressiert! Sie wirft den Stecken hin,
du apportierst.
Tot sind die andern, und den Balg da hab
ich ein paar Tage auf dem Hals. Hanswurst
Zufall, du machst die Sache gut. 's ist komisch,
urdrollig ist's. Doch bald, mein Bester, wirft
man dich hinaus, und die Historia geht
ernsthaft zu Ende.

Und nun das Gegenspiel der Stimmung am Ende:

Ferdinand Avenarius

Wenn du eingeschlummert bist, mein kleiner
Kamerad, so leg den Kopf ich heimlich
dicht an deine zarte Kinderbrust
und belausche mit geschloßnem Auge,
was im Herzen läutet dir und singt.
Und ich seh dein Herz, wie es mit feinen
Rhythmen seine roten, leisen guten
Wogen sendet — noch durch breitre Straßen,
dann durch engre Wege und auf schmalste
Pfade: daß bei jedem seiner Schläge
durch das ganze kleine Reich ein frohes
Zittern geht — gibt's Botschaft doch den Fernsten,
daß der Herrscher gütig für sie sorgt!
Denn auf wunderzarten Schiffchen, lächelnd,
kommt das Leben auf der Flut geschwommen,
neues Leben, immer neues Leben.
Grüße bringt's vom Weiten, Kraft und Blühen,
während still sich einschifft, was nur Ruhe
noch begehrt, daß es die treuen Wellen
mit sich hin zur heilgen Stätte tragen.
Ja, sie wallen friedlich heim zum Herzen,
tragen leise dann die stummen Reste
auf den Altar. Und in reinen Flammen
schweben die hinaus ins Ungemeßne,
daß in fernen Welten sie, in andern
Formen neu zum Atmen auferstehn —
während weiter dir durch alle Adern,
Menschenkindlein, Tod und Leben kreisen
auf den roten, leisen, guten Wellen.

Verlagszeichen von Georg D. W. Callwey in München gezeichnet von J. V. Cissarz

Zweites Kapitel

Der Roman

Der Roman

Mit Max Kretzers „Betrogenen" und „Verkommenen" beginnt im Anfange der achtziger Jahre unter dem Einfluß Zolas der soziale und naturalistische Roman: sozial und naturalistisch dem Stoffe nach, nicht der Form, die ist im besten Falle Dickensscher Stil.

Vier Typen als Voraussetzung

Ähnliches gilt von den Romanen des Jahres 1887, von Bleibtreus „Größenwahn" und Conrads „Was die Isar rauscht". Ein Großstadtroman dieser, ein Weltstädteroman jener. Beide Künstlerromane, beide Gesellschaftsromane. Die Form ist ein alle möglichen modernen Fragen in den Kreis ziehendes feuilletonistisches Geplauder oder kritisches Pathos, kraftgenialisch — das heißt man naturalistisch! — gewürzt. Naturalismus als Wirklichkeitsdarstellung heißt das Programm, ist aber nicht die Gestaltung. Die Kritik wird zur Karikatur, von der Großstadt erscheint ein winziger Ausschnitt wie Kneipe, Caféhaus unnaturalistisch bevorzugt. Trotz ihres anderen Tones, ihrer kühleren, mehr logisch berechneten Darstellung gehören in diese Gruppe auch Albertis Romane wie „Wer ist der

Stärkere?", wie „Die Alten und die Jungen". Auch sie Programmromane und Tendenzromane.

Psychologische Analyse einer absonderlichen pathologischen Natur, verwirrt in allen Instinkten, namentlich den geschlechtlichen, das ist der dritte Typus, der Typus der Romane Conradis. Sein Stil ist wildester Sturm- und Drangstil, voller Ansätze zum energischsten bezeichnendsten Ausdruck.

Diesen drei Typen, deren Charakteristikum zumeist ein neuer Inhalt ist, eine neue Stoffwahl, eine neue Tendenz, tritt nun ein vierter gegenüber, dessen Charakter nur neue Form ist: der Versuch der neuen Holz-Schlafschen erzählenden Form, des Sekundenstils, der absoluten Naturechtheit des Dialogs.

Kurze Übersicht

Diese vier Typen bilden die Voraussetzungen für die soziale und naturalistische erzählende Kunst um die Wende der achtziger und neunziger Jahre. Am wenigsten wirken die beiden ersten Typen nach: man steht frühe ihrer Form kritisch gegenüber. Nur stofflich wird einiges übernommen. Stärker ist der Einfluß der Conradischen Form, allerdings erst für eine spätere Zeit. Przybyszewskis psychologisch-naturalistischer Roman und Schlafs später Romanzyklus hat in Conradi seine Vorgänger. Stark ist schließlich die Wirkung des vierten Typus. Von der Holz-Schlafschen Skizzenform ist nicht nur eine schärfere Zeichnung der Einzelszene, nicht nur Ton und Wortechtheit des Dialogs, sondern sind auch ihre großen lyrischen Stimmungswerte als dauernder Gewinn in den modernen Roman übergegangen. Stofflich ist der naturalistische Roman entweder sozialer Tendenzroman wie der aus einer weichen lyrischen Mitleidswelt stammende Roman Lands und Holländers, oder er ist Liebesroman wie bei dem eine Zeitlang gefeierten Tovote. Er ist Milieuroman bei Bölsche, bei der Clara Viebig, er ist ein Roman für sonderbare Einzelschicksale bei Wilhelm Hegeler. Er ist Berufs- und Standesroman bei einer Gruppe, die schon nicht mehr als einseitige Naturalisten angesprochen werden können, wie bei Ompteda, wie bei Polenz, wie bei Fontane. Er ist Stammesroman wie bei Thoma. Er ist schließlich die Form, in der starke Frauentalente wie Gabriele Reuter, Maria Janitschek, Helene Böhlau die Forderungen der modernen Frau tendenziös vertreten oder gestalten.

Hans Land und Felix Holländer

Hans Land

Um die Wende der achtziger und neunziger Jahre galt Hans Land vielen als eine große Hoffnung. Der soziale Geist, der seine Dichtungen erfüllte, bestach die Zeitenthusiasten, die Kunstkenner aber wußten den künstlerischen Wert seiner Darstellungsform, der Skizze, wußten den nuancenreichen, anschaulichen, sich an Geschehnis und Schilderung stimmungsvoll anschmiegenden Stil zu rühmen. Heute hat man für Land meist ein mitleidiges Achselzucken: in der Entwicklung von zwei Jahrzehnten Stimmungskunst steht den Stimmungsenthusiasten Hans Land nur am Anfang, die Zeitenthusiasten aber fühlen nicht mehr sozial. Hans Land aber ist heute wie einst noch ein Darsteller sozialer Probleme.

Typen seiner Werke

Wenn man Lands Skizzensammlungen „Stiefkinder der Gesellschaft" (1888), „Die am Wege sterben" (1889) und „Sünden" (1892) und von den Romanen etwa den „neuen Gott" (1890), „Die Richterin" (1893), und den Roman des Spartacusstoffes „Von 2 Erlösern" (1897) kennt, so kennt man den ganzen

Hans Land Nach einer von dem Schauspieler **Josef Kainz** gefertigten Liebhaberphotographie, im Besitze des Herrn Hans Land

Hans Land

Land: einen aus einem starken echten sozialen Gefühl oder einer sozialen Doktrin heraus schaffenden Schriftsteller, dessen Stärke in seinem Besten die Einzelszene und ihr Stimmungshauch, das einzelne treffende, erschöpfende Wort, dessen Schwäche (weniger in den Skizzen als in den Romanen) die zugrunde liegende Fabel ist. So gibt Land z. B. in der ersten Skizze der „Stiefkinder der Gesellschaft" weniger die wohl beabsichtigte Tragödie der Häßlichkeit, als den Abschluß eines zurückgesetzten Lebens, das eine durch Pockennarben entstellte Tochter eines Geheimen Regierungsrates nach ihrer ersten Liebesnacht — sie wollte auch mal lachen, schwatzen, küssen — selbst endet. Oder er schildert mit demselben weichen weichlichen Mitleid mit versagtem Liebesleben, wie ein Pfarrer fast in demselben Augenblicke, wo er seine Tochter belehrt, man müsse seiner Leidenschaften Meister sein, sich in sein junges Dienstmädchen verliebt, sie in seine Arme schließt, wahnsinnig küßt, und zum Fenster hinausspringend den Tod sucht —: ein recht eigenartiges „Stiefkind" der Gesellschaft. Oder er erzählt in der Skizze „Der Lethezecher" (aus der zweiten Sammlung „Die am Wege sterben") die peinlich genau geschilderte pathologische Katastrophe des Lebens eines Schauspielers, der, um das Höchste in seiner Kunst zu leisten und um nicht länger alle Qualen aussichtslosen Ehrgeizes dulden zu müssen, Morphinist geworden ist, dessen künstlerische Kraft aus dem Delirium quillt. Aber in derselben Sammlung steht Lands beste Skizze „Von Gesellschafts Gnaden". Der Held ist ein armer alter gichtkranker Klavierlehrer, dem der berauschende Genuß des Klavierkonzertes eines großen Meisters sein eigenes eigentlich immer überflüssiges Dasein ebenso zum Bewußtsein bringt, wie ihn dieser letzte Blick in alle Herrlichkeiten der Welt und der Kunst weihevoll zum Tode stimmt. Die Schilderung des Konzertes ist wohl das stimmungsvoll Feinste, lautlich Schönste, was Land geschrieben hat, eine der ersten jener Stimmungsschilderungen, die mit den Mitteln der einen Kunst die andere erschließen.

Skizzensammlungen: Stiefkinder der Gesellschaft

Die am Wege sterben

Romane Die Richterin

Tiefer als die Skizzen stehen Lands Romane. Das Unwirkliche macht sich breiter, die Unwahrscheinlichkeiten nehmen zu. Wer glaubt an den „romanhaften" Gang der Handlung in seiner „Richterin", um den am meisten gelesenen seiner Romane zu nennen! Wer an diesen Fritz Könninger, der nach der doch gar nicht so seltenen Frau sucht, der er makellos erscheint, obwohl er vor langen Jahren in ärgster Not als junger Student mal einen Wechsel gefälscht hatte! Wer glaubt daran, daß er in Monaco verlumpt, nachdem ihn die Einzige, die ihn reizte, nach dem Bekenntnis der früheren Schuld verließ, trotzdem sie eine Minute zuvor vor dem „edlen" Manne, der entlassene Strafgefangene anstellt, gekniet hatte! Wer glaubt an diese kleine stolze Adele, die dann die Reue peinigt, aber zu spät kommt, seinen Tod zu verhindern, die ihm nachfolgt, nachdem sie sich — — von einem andern Anbeter erst hat küssen lassen!

Der neue Gott

Aber die Romane sind bedeutsam als Symptome, namentlich der erste „Der neue Gott". Stärker als in den Novellen ist hier noch die soziale Tendenz betont: der Zug der Sehnsucht hinab zu dem Proletariat, das man gar nicht richtig kennt, dessen Denk- und Sprechweise auch der Autor nicht beherrscht, ist ihre Quelle. Da lebt die Jugend ihr soziales Schwärmerdasein. Da gibt es Arbeiterversammlungen mit Referaten und Diskussionen, da verfeinden sich Söhne mit ihren Eltern um ihres sozialen Bekenntnisses willen. Da halten junge Studenten Arbeitern unreife „wissenschaftliche" Vorträge in materialistischem Geiste, da wandeln sich orthodoxe Theologen zu sozialen Pastoren. Da verläßt der Graf und Husarenleutnant Beruf und Heimat, um in einer Dachkammer

in Not und Arbeit das Leben der schwärmerisch geliebten Enterbten zu führen: denen nicht zu Dank, sich nicht zur Freude. In Schnaps- und Weißbierdunst paßt der aristokratische Idealist nicht hinein. Die Partei mißtraut ihm, der Wahnsinn greift nach ihm; um nicht zu verhungern, verrät er die Arbeiterbildungsschule an die Polizei, um dann die Tat dadurch wieder gut zu machen, daß er bei dem Versuche, sozialdemokratische Geheimakten vor der Polizei zu retten, ertrinkt. So geht Romanhaftes und Wirklichkeitserlebnis bunt durcheinander. **Hans Land**

Zeitstimmung und Wesensverwandtschaft bedingten es wohl, daß der erste Roman des sieben Jahre jüngeren Felix Holländer (geb. 1868), der Roman „Jesus und Judas" ähnlich verlief, in ähnliche Stimmung getaucht war. Weiches Mitleid und müder Gram, Verlassenheitsstimmung und Erlösungssehnsucht sprachen aus diesem Schwärmerroman von dem Studenten, der den Arbeitern ein Jesus sein möchte, ein Judas wird, von dem exaltierten Träumer und Phantasten, den die Eltern verstoßen, der ins Gefängnis wandert, den aber auch die Partei ächtet, der vergeblich sich durch eigene Kraft einsam, nur mit seinem Mädchen in freier Liebe vereint, als Schriftsteller durchzuringen sucht, bis auch ihn die Not zum Verräter und der Verrat zum reumütigen Büßer macht, der versöhnt stirbt, froh noch erlebt zu haben, daß die kaiserlichen Erlasse vom 4. Februar 1890 das erfüllen, wofür die Arbeiter seit Jahrzehnten gekämpft haben. Eine durch ihren Optimismus sonderbare, auch nicht erwartete Schlußstimmung, die so gar nicht zu dem düstern grauen Tone des Romanes passen will, in dem verzückte Schemen ein unkörperliches, rein geistiges Predigerdasein führen. Mit Recht hat Wilhelm Bölsche den Kopf geschüttelt über diese jungen Leute, die nie lachten, diese „aschgrauen" Studenten, die sich verliebten, aber mit Duldermienen, die sich gegenseitig ins Irrenhaus steckten und bei der Polizei verklagten, die problematische Bräute mit einem Ernst und einer Heiligkeit umwürben, die einer besseren Sache würdig wäre: kurz eine graue, öde, unbehagliche, stockfinstere Gesellschaft, für die es dann natürlich keine andere Möglichkeit gebe, das Leben noch düsterer zu machen, als den Wahnsinn und das Wasser unter der Schloßbrücke. Und doch: trotz aller Verzeichnungen im einzelnen bleibt der Roman wegen seiner ganz aus sozialer Begeisterung hervorgegangenen Grundstimmung ein starkes Kulturdokument, das als solches unter den Romanen Holländers nur einer übertrifft, der elf Jahre später erschienene „Weg des Thomas Truck" mit seiner völlig anderen Gedankenwelt. **Felix Holländer** **Jesus und Judas**

In Schweden war „Jesus und Judas" entstanden. Er konnte auch die Heimat der germanischen Naturalisten des Nordens nicht verleugnen. Denn wenn Holländer ein Muster vor Augen schwebte, so war es nicht Zolas anklagender Milieuroman, sondern Garborgs auf psychologische Analyse, auf Seelenkleinmalerei gerichtete Kunst. Deutlicher noch lassen das Holländers nächste Werke erkennen, die stofflich eine Abkehr vom sozialen Tendenzwerke zum naturalistischen Liebesroman bedeuten. Zunächst „Magdalene Dornis": das Porträt einer Frau, die nur Geschlechtswesen ist, die in ein Pfarrhaus die sinnliche Leidenschaft bringt, vor der auch alle Selbstzucht nicht bewahrt; stärker als alle Gewissensangst bringt sie alle Stimmen der Pflicht, der Ehre und Treue zum Schweigen und macht den sanften friedlichen Pfarrer zum Ehebrecher. Dann das Gegenstück — jetzt die Frau das Opfer! — „Frau Ellin Röte" (1893): die anschauliche Schilderung der trüben, unglücklichen Ehe einer unerfahrenen Frau mit einem Wüstling, die Geschichte der bittern Enttäuschung, **Magdalene Dornis** **Frau Ellin Röte**

Felix Holländer

Phot. Rud. Dührkoop Berlin

die den schwärmerischen Vorstellungen und Mädchenwünschen von Ehe und Liebe wird. Tagebuchblätter, Kindheitserinnerungen leiten das Buch ein, mit der Hoffnung auf eine neue glücklichere Ehe nach dem Tode des schwindsüchtigen Röte klingt es aus. Dann folgt noch mancher Roman wie „Sturmwind im Westen", ein Sittengemälde aus der Gesellschaft, wie „Das letzte Glück", wohl Holländers beste Ehegeschichte, bis der Versuch, den Weltanschauungsroman der Zeit zu geben, bis der Roman in vier Büchern „Der Weg des Thomas Truck" (1902) ein Zusammenraffen aller Kräfte bedeutet.

Felix Holländer

Sturmwind im Westen

Das letzte Glück

Der Roman soll den Entwicklungskampf eines einzelnen und mit seinen Phasen zugleich den der Weltanschauung der Zeit geben. Wie sich in Dialogen, Diskussionen, Tagebuchnotizen, Bekenntnissen, Beichten der Geisteskampf der Zeit spiegelt, soll sich in Thomas Truck am Ende die Zeit und der Mensch dieser Zeit gefunden haben, worum er so bitter gerungen, wonach er in angstvoller Sehnsucht gesucht: das dritte Reich. Es ist kein Reich sozialer staatlicher Organisation. Denn nach einem Buche der Kindheit, das einen trotzigen jungen Fanatiker der Gerechtigkeit und seine kleine Freundin zwischen eine milde schöne todgeweihte Mutter und einen robusten jähzornigen Vater in ein Gartenidyll stellt, wird die Zeit nur im Rückblicke flüchtig gestreift, da Thomas Truck ein Grübler über den Gram seines Volkes, ein Mitleidiger war, der sich seiner gesättigten Existenz schämte, sich anklagte, daß er in Theatern und Konzerten Erholung suchen durfte. Aber durch mehr als zwei Bücher wird er im Geistesaustausche mit Menschen gezeigt, die wie er um eine wertvolle Betrachtung des Lebens sich abmühen, die eine unstaatliche Kultur, eine Kultur der Individualität des Ichs ersehnen: mit Anarchisten im weiteren Sinne. Es sind das merkwürdige Gestalten, die sich in einem Kreise gefunden haben, der sich das Nachtlicht nennt: ein junger Dichter, ein schöner, ewig kindlicher Mensch, der jede Arbeit haßt, sich zum Genusse, zur Freude geboren fühlt, und sich von seiner Frau, seiner ehemaligen Wirtin, päppeln läßt; ein leidender Maler, der von Kindheit an gehungert hat, ein Grübler von unbeschreiblicher Güte, dem aber auch sein Zorn und seine Bitterkeit heilig sind („Die Edlen sind zornig"), und neben ihm seine Frau, die Generalstochter, die sich um seinetwillen mit der ganzen Familie überworfen hat; ein tief religiöser Musiker, der in den höchsten Kunstleistungen die großartigsten Evolutionen religiös Erleuchteter sieht — sodann eine Reihe Fanatiker, zwei Zionisten, dann ein kranker Volksschullehrer, dessen Abgott Stirner ist, der Gemüt und Empfindungen für Ballast erklärt, der alles leugnet, was nicht mit Vernunft und einsichtigem Denken zusammenhängt, dem die Kunst etwas ist, das nur für Schmarotzer, Lumpen und Tagediebe Bedeutung hat, und schließlich ein ihm geistesverwandter Mechaniker, ein starker Instinktmensch und Fanatiker des regsten Wissensdranges, unter all diesen vergeistigten Schemen, den Symbolen von Zeit- und Zukunftswünschen, noch die greifbarste Erscheinung.

Der Weg des Thomas Truck

Für alle diese Menschen nun ist nur der freie Mensch, für den es keine äußeren Gebote und keine Lockungen der Welt mehr gibt, der wahre Mensch. Für alle diese Menschen fließt alles Elend aus dem Wesen des modernen Staates. Die Idee einer Massenherrschaft aber, das soziale Ideal, ist ihnen ebenso verächtlich, wie die einer Einzelherrschaft. Drum spricht Thomas Truck in Kellers Festsälen über das Wesen der Freiheit im Gegensatz zum Staatssozialismus und verwahrt sich gegen die Versklavung des Volkes im Namen des Volkes, gegen die kommunistischen Staatsknechte: „Wir wollen eine freie Ge-

meinschaft. Wir wollen die Freiheit des einzelnen: Für uns gibt es keine Herrscher und Beherrschten." Die Erziehung zur freien Persönlichkeit wird als Erziehungsaufgabe des Menschengeschlechtes proklamiert. Marx ist nicht mehr Abgott. Ironisch fertigt der Mechaniker in dieser Volksversammlung einen marxgläubigen Redakteur ab. Und feige erscheint diesen konsequenten Individualisten jeder Versuch der Vermittlung zwischen den Extremen: selbst eine Persönlichkeit wie Egidy, die sie über „Persönlichkeit, Zusammengehörigkeit und Versöhnung" sprechen hören, ist ihnen zu sehr Opportunist, unkonsequent mit seiner, wie sie meinen, unmöglichen Formulierung, die Sozialisierung und Selbstbestimmungsrecht gern vereinen möchte.

Aber auch diese Anschauungen sollen für Thomas Truck nur ein Durchgang sein. Unter dem Druck persönlicher Erfahrungen, einer, wie er zu spät erkennt, ihn entwürdigenden Liebschaft (einer leider fast ans Kolportagehafte streifenden Episode) und einer Ehe mit einem unwürdigen Mädchen niederstes Standes (einer ebenfalls nicht recht glaubhaften Episode) führt ihn eine Zufallsbekanntschaft zur Mystik Buddhas, zur Erlösungslehre vom Leiden durch das Nirwana (das Leben ohne Hoffnung, d. h. das Leben ohne Haß). Und von da gelangt er zur echten von Nietzsche und seinen Nachbetern mißverstandenen Lehre Christi, der Erlösungslehre vom Leide nicht durch die Abkehr vom Leben, sondern gerade durch das Leben selbst: zu dieser Lehre, deren Lebenskern die große Persönlichkeit, die Einheit von Leben und Lehre, die große Unerschrockenheit der Lebensführung ist, zu dieser Lehre, deren Gedankenkern der Gedanke der Einheit von Ich und All, von Einzelbewußtsein und Allbewußtsein, der philosophische Identitätsgedanke ist. Der ganze Ausklang eine Betonung der Notwendigkeit der Religion als der Einheit von Leben und Lehre, von Kunst, Arbeit, Empfindung, Traum. Nicht zufällig ist das letzte Buch, dessen Inhalt diese Gedankenentwicklung ist, Heinrich und Julius Hart gewidmet. Es sind die Gedanken der Hartschen „Neuen Gemeinschaft", die hier Holländer vorträgt.

Gewiß ist manches mehr propagiert, als gestaltet. Gewiß ist manches entlehnt, wie die an Ibsens Knopfgießer aus dem „Peer Gynt" erinnernde Figur eines „lächerlich dünnen Herren mit einem verschossenen Tiroler Hütchen und einem zerschlissenen grauen Mantel, der ins Grünliche schillert, und todestraurigen, todesklaren Augen", der Thomas Trucks Gewissen symbolisiert. Gewiß ist der ekstatisch flackernde Stil, das ewig Geschwungene, Getragene, Feierliche der Sprache eher ein Beweis für qualvolles Suchen, als für eine Befreiung und Erlösung. Und doch ist es kein geringes Verdienst, die Darstellung des großen geistigen Ringens nicht gewöhnlicher Menschen wenigstens gewagt zu haben. Es spricht *unsere* Sehnsucht der geistig Experimentierenden nach einem festen Grunde, *unser* Drang nach Befreiung, nach einer höheren geistigen Lebensführung aus diesem Buche, dessen Menschen jener Vers aus Angelus Silesius zum inneren Erlebnis geworden ist, jener Vers, den Thomas Truck im zweiten Buche zum Befremden einer zu guter Verdauung geistlos schwätzenden Dinergesellschaft zitiert:

> Der Zufall muß hinweg und aller falscher Schein —
> du mußt ganz wesentlich und ungefärbet sein!
> Mensch, werde wesentlich: denn wenn die Welt vergeht,
> so fällt der Zufall weg — das Wesen, das besteht.

Wilhelm Bölsche

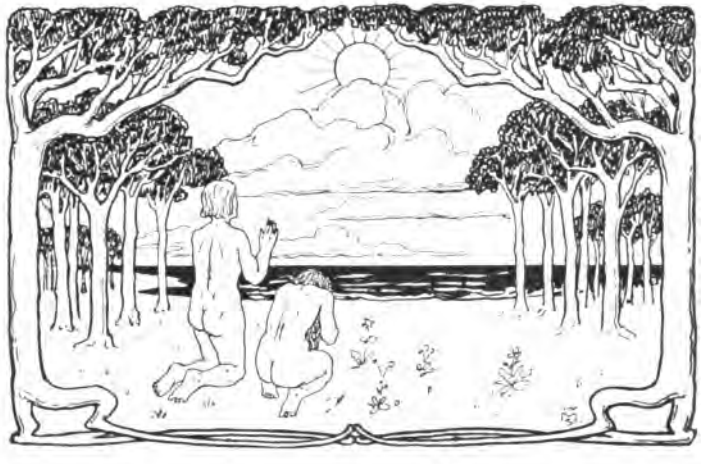
Photographie Nicola Perscheid in Berlin

Wilhelm Bölsche
Die Mittagsgöttin

Was in den sozialen Romanen der neunziger Jahre **Hauptinhalt war**, das ist in Bölsches einzigem modernen Romane „Die Mittagsgöttin" (1891) schon Vorgeschichte. Vorgeschichte ist der zweifelfreie **enthusiastische Glaube** an die Erlösungskraft des Sozialismus, Vorgeschichte fast **auch das zweifelfreie** Bekenntnis zur Lehre der mechanistischen Naturauffassung. **Nicht Inhalt**, Vorgeschichte ist hier der Leidensroman des Aristokraten, **der nacheinander** zum sozialistischen Schriftsteller, Redner und Führer wird, **der in Amerika** — man denkt an Maurice von Stern und Knut Hamsun — **„Genosse der** Geknechteten und Verstoßenen" ist. Vorgeschichte ist dieser ganze **„große, größte,** herrlichste Märchentraum unserer nicht realistischen, sondern **in Wahrheit** hyperidealistischen Zeit, der Traum vom umgekehrten **Gottesgnadentum, von** der heiligen Mission des Arbeiters, von der Erlösung der **Welt durch eine** riesenhafte, aber rein soziale Tat, von einem kommenden **ungeheuren, nie** dagewesenen Glücke der Menschheit infolge fundamentaler **Umgestaltung der** gesamten Verhältnisse von Lohn und Arbeit". Woher **kommt dieser Traum?** Er beruht auf dem Glauben an die Gleichheit aller Menschen; **er verfliegt** mit der Erkenntnis der beiden einfachen Tatsachen: die Natur **hat die Menschen** ungleich veranlagt, und Menschen sind keine Heiligen. **Und wie der Glaube** an die Erlösungskraft des Sozialismus dem Zweifel erliegt, **so scheint auch** der Glaube an die Erlösungskraft der naturwissenschaftlichen **Weltbetrachtung** und das Vertrauen zu ihrem Wahrheitswert zu wanken. **Den Wissenschaftler** können Tatsachen wie Hypnose, wie Suggestion — sei's auch **nur zeitweise** — an der mechanistischen Weltauffassung irre machen, den **Menschen ängstigt** ihre Öde; die mechanistische Weltauffassung erscheint nur **als „lähmender,** das Herz erkältender Regentag des Geisteskampfes, des **Wahrheitsstreites"**. Wie lebendig scheint die alte wendische Spreewaldgöttin **der Mittagsstille** umzugehen, Pschipolniza, das weiße, wundersame Weib mit **tiefblauem Korn**blumenkranze und goldener Sichel, das den im heißen **Mittag arbeitenden** Bauer, der auf ihre Fragen nicht antworten kann, anhaucht, **daß er krank** wird, oder das ihn zu Tode würgt:

Ihr Ideengehalt

Wilhelm Müller-Schönefeld zu Bölsche: Liebesleben
Verlag von Eugen Diederichs Jena



Zeichnung von Wilhelm Müller-Schönefeld zu Bölsche: Liebesleben
Verlag von Eugen Diederichs Jena

„Ich hatte wohl die Idee; auch wir heute in unseren modernen Verhältnissen mühten uns alle mit der sengenden Zenitsonne auf dem Scheitel im wahren Mittag der Menschheit, und die Wissenschaft, die als verschleiertes Bild uns dabei naht und die Frage nach Leben und Tod stellt, sei in Wahrheit auch nur ein grau-

sames Gespenst, das dem Ermattenden, Lechzenden den Hals umdreht, anstatt ihn zu erquicken."

Wilhelm Bölsche

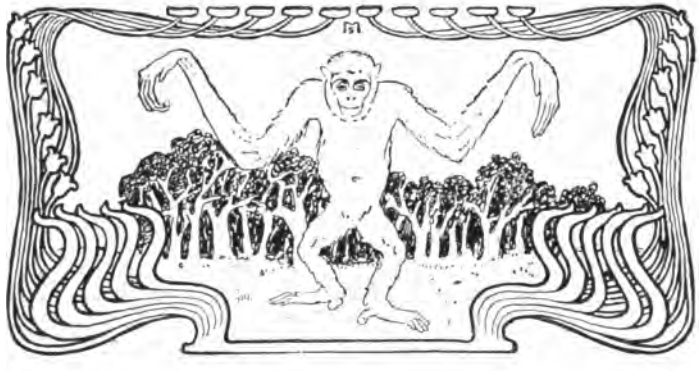
So ist aus dem tiefen Zeitdrange nach Erlösung der ehemalige gräfliche sozialistische Agitator Spiritist geworden, so wird es trotz allen Sträubens auch der junge, 30jährige Schüler Darwins und Häckels, der glückliche Popularisator naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, der in der Ichform den Roman erzählt und der viele Züge von Bölsche selbst trägt, ganz Bölsche ist in der intellektuellen Leidenschaft, die über Gott, Welt, Ich, Tod, Wahrheit, Religion reflektiert. Gerade um der Wahrheit willen glaubt dieser junge Gelehrte dem Grafen aus dem lauten Gegenwartsgetriebe Berlins in die Sagendämmerung seines Spreewaldes zu dem Wundermedium Lilly folgen zu müssen. Er folgt zu einer Irrfahrt: der Graf ist das Opfer einer raffinierten Täuschung gewesen, er tötet sich selbst. Der junge Gelehrte, jetzt klar über seinen Zustand, kehrt zurück nach Berlin. Der auch im Menschen unserer Tage unausrottbare Drang nach Mystik hatte ihn zum Spiritismus geführt. Ein Pessimist war er gewesen aus einer „unvollkommenen Deutung des modernen Standpunktes der Erkenntnis" heraus. Nun kehrt er zurück, ein Optimist, wieder zu Naturwissenschaft und Sozialismus. Noch sind sie „das Große, Befreiende".

Wilhelm Müller-Schönefeld zu Bölsche: Liebesleben
Verlag von Eugen Diederichs Jena

Aber nicht nur durch diese Schlußwendung gehört das Buch ganz in diese Zeit, auch durch die Art des Vortrags, durch die Pathetik seiner Dialektik nicht minder wie durch den Reichtum von Schilderungen, die eine Frucht ganz exakter, mit Leidenschaft betriebener Beobachtungen, Studien der „Poesie" der Großstadt und ihrer näheren und ferneren Umgebung sind: Studien ihrer Tages- und Nachtansicht, gewissenhaft zu jeder Stunde, in jeder Stimmung an Ort und Stelle eingetragen in das dicke Notizbuch, dessen ständiger Gebrauch, wie Bruno Wille erzählt, oft der Gegenstand grimmigen, aber nie treffenden Spottes für Bölsches Begleiter war. Eine Fülle solcher wissenschaftlich genauer und doch lyrisch schöner Schilderungen ist über das Buch verstreut. Ein Beispiel einer Schilderung aus dem Spreewald mag das bezeugen:

Die Darstellungsart: Bölsche, der Naturschilderer

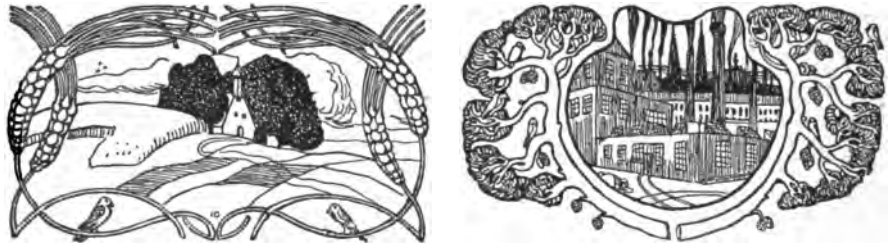
„Das Bild wechselte nach einer Weile, es kam ein Dorf. Aber ein Dorf ganz eigener Art. Statt der Straßen schattige, laubüberdachte Kanäle, jedes Haus eine Welt für sich, auf eigener Insel, mit Booten für den Verkehr im Hafen. Graubraun, struppig ausgefasert und ungeschlacht schauten die Riesendächer der einzelnen Bauernhöfe zu uns herüber, unter dem tief herabsinkenden, zottigen Strohrande kleine, kaum sichtbare Fensterchen, neben denen gespaltenes Erlenholz klafterweise aufgeschichtet stand; eine breite, silberglänzende Weide, eine vereinsamte schwarze Tanne hoben sich im Hofe wie uralte Wahrzeichen über die niedrigen Obstbäume; hinter der offenen Stalltür regte sich Vieh, das nie ins Freie kam, dem sein Futter im Kahn angefahren wurde; sonst



Zeichnung von Wilhelm Müller-Schönefeld zu Bölsche: Liebesleben
Verlag von Eugen Diederichs in Jena

Wilhelm Bölsche

hörten wir keinen Laut, wie ausgestorben lag alles da, als seien diese Häuser selbst nur ein schweigsames Produkt der üppigen Natur, eine Art Pilze, der Sumpfwiese entsprossen. Um das ganze Bild aber, das so dem Traum verklungener Vorzeit glich, wob sich als ein echter Majaschleier des Lebendigen ein Meer von lichtem Grün und bunten Blumen, purpurrote, eben aufbrechende Pfingstrosen quollen aus bläulichem Gesträuch, zu den goldgrünen Weinblättern am Giebel reckte sich der spanische Flieder in schweren violetten Trauben; fast bis ins Wasser, bis ins knarrend den Sand streifende Boot hinein wogte in üppiger Duftwolke der Goldlack. Als unser Fahrzeug geschmeidig um eine Ecke bog, trat, uns gerade gegenüber und greifbar nahe, ein wendisches Mädchen, in der grellfarbigen Landestracht selbst anzuschauen wie ein bunter Strauß, aus einer niedrigen Pforte zwischen die Blumen, der stolze, hoch herauf nackte Fuß beugte das straffe Ufergras kräftig nieder, ein paar schmale, graublaue Augen starrten einen Moment gleichgültig zu uns hin, dann wandte die Gestalt sich langsam wieder zurück und verschwand. Auch über dem Gebaren dieses einsamen Menschenkindes lag etwas wie Verzauberung; die Spur im Grase schien im Augenblick schon wieder verwischt, die Tür so rissig und grau, als sei sie in Jahrzehnten nicht geöffnet worden. Ein leises Summen von Bienen kam aus den Goldlackbüschen, sie schienen die einzigen Herren der Insel. Stundenlang führte unsere Fahrt dann wieder an der warmen, sonnenumstrahlten Wiese hin. Die blaugrüne Welle des Erlenwaldes am äußersten Horizont stieg langsam immer höher, der Ruf des Kuckucks klang vernehmlicher zu uns heran. Geraume Zeit herrschte im Nachen eine beschauliche Stille, man hörte bloß den tiefen Atem des Fährmanns und das Plätschern der einstoßenden und nachschleifenden Stange."



Buchschmuck von **Julius Diez** zu Bölsche: Die Mittagsgöttin
Verlag von Eugen Diederichs in Jena

„Die Mittagsgöttin" war Bölsches letzter Roman. Aber seine Weise des Beobachtens, Untersuchens, Fragens und Antwortens, seine nur ihm eigene Forscher- und Dichterweise haben die bekannteren Werke der folgenden Jahre, wie seine „Entwickelungsgeschichte der Natur" (1893/96), sein „Liebesleben in der Natur" (1898/1902), seine Darwin-, Haeckel- und Goethebiographien, seine zahlreichen Sammlungen Essays über Probleme der Naturwissenschaft, der Kunst und ästhetischen Kultur bewahrt und noch reicher entwickelt.

Walther Siegfried

Walther Siegfried
Tino Moralt

In demselben Jahre 1890, in dem Bölsches Roman aus dem Geisteskampfe der Gegenwart entstand, erschien ein schnell bekannt gewordenes Werk eines etwas älteren in München lebenden Schweizers, der „Tino Moralt" von Walther Siegfried. Walther Siegfried war 1858 in Zofingen geboren, er war in Paris Kaufmann gewesen, hatte sich dann als Kunstgewerbler mit Glück versucht und war schließlich in Weimar und München zum Dichter gereift. Das Thema von Bölsches Roman ist der Kampf um die neue Weltanschauung; einen Teil

diesen großen Kulturproblems, den Kampf um die neue Kunst sucht Siegfrieds Buch — er nennt es mit Absicht nicht Roman, sondern „Kampf und Ende eines Künstlers" — zu gestalten. In diesem Kampfe unterliegt Moralt. Er scheitert an der seltsamen Art seiner Anlage, und insofern ist das Buch die Geschichte eines einzelnen; und er scheitert an seiner Zeit, und insofern ist das Werk gedacht als ein typisches Gemälde der Kunstnöte und Kunstträume seiner Zeit. Tino Moralt ist der reich beanlagte, nach dem Höchsten strebende Mensch. Innerlich sieht er Gemälde, hört er Symphonien, träumt er Dichtungen. Er hat die Glut der Empfindung, eine Phantasie ohne Grenzen, aber ihm fehlt die Kraft der „Befreiung im Werk". Was er schafft, mag den Freunden eine schöne Erfüllung bedeuten, zum Erlebnis werden, für ihn ist es nur ein quälendes dürftiges Abbild seiner Träume. Er beginnt als Maler, er versucht sich dann als Dichter, er kommt auch da nicht zu Ende, er reibt sich auf, er wird wahnsinnig. Dieses Einzelschicksal eines Martyriums der Kunst verknüpft Siegfried durch die Forderungen, die er Tino Moralt stellen läßt, mit den letzten Kunstforderungen der Zeit. Als deutscher Maler will er mit den technischen Fortschritten der hochgewerteten französischen Kunst, mit der Neuschulung des Handwerklichen die eigentümlich deutschen Eigenschaften einer inhaltlichen Poesie, tiefer innerlicher Gedanken verbinden. Er will mehr sein als ein Naturnachahmer, er malt an einem Bilde der Sehnsucht, das ein Licht-, Farben- und Luftbild wie nur je ein modernes, aber zugleich mehr sein soll als eine technische Übung. Als deutscher Dichter aber fordert Moralt malerische Werte, er fordert zum Studium der Franzosen auf; soweit es sich mit dem deutschen Wesen vertrage, sollten die deutschen Modernen sich von ihnen anregend beeinflussen lassen. Noch, meint er, fehlt den Deutschen „jene wahre Kunst des Details, welche nur durch Geduld und aufrichtige künstlerische Freude am genauen Naturstudium zu erreichen ist, und welche der geschärfte Blick und das durch das Wesen der Epoche gesteigerte Bedürfnis des modernen Lesers je länger je mehr verlangt, wenn ihn Abbilder seiner eigenen Zeit vollkommen wahr berühren und tiefer ergreifen sollen." Moralt will einen deutschen Roman schreiben, der die dichterische Kunst des Seelenstudiums um die große deskriptive Kunst des Malers bereichert bieten sollte.

Tino Moralt schreibt diesen Roman nicht, ganz sicher aber strebt Siegfrieds Buch diesem Ziele zu. Walther Siegfried will ein „Abbild geben von den großen, wie von den kleinsten, intimen Kämpfen, welche die Kunst in das Leben eines Menschen unserer aktuellsten Epoche bringt", er will das „geheime, so unendlich feine Triebwerk eines Künstler-Lebens und -Leidens" bloßlegen. Er tut das mit den Mitteln deskriptiver Kunst. Er schildert breit den Moraltschen Künstlerkreis in München, er schildert bis ins einzelnste peinlich die Stadien des allmählichen Verfalls der Geisteskräfte Tino Moralts. Man findet Studien wie bei Bölsche. So wird das Straßenbild mit dem Löwenbräukeller im Hintergrund gemalt, so verfolgt der kranke Tino Moralt Wolken oder eine Welle im Bach, und jede Form- und Farbenänderung wird fast im Holz-Schlafschen Sekundenstil notiert, so verfolgt Moralt drei weiße Enten vor seinem Fenster, wie sie fressen und schlafen, so wird etwa ein einsames weltabgeschlossenes Tal in der Wehmut des späten Herbstes folgendermaßen geschildert:

„Er konnte des Gefühls von Einsamkeit, völliger Einsamkeit, das dieser Ort ihm bot, nicht satt werden. Er mußte jetzt lauschen und sie genießen, die Lautlosigkeit. Nicht eines Vogels Flügelschlag störte die erstorbene Stille. Nur müder Friede ringsum,

Walther Siegfried

und in der Höhe auch hier, freundlich wie ein alter Bekannter, der grünliche Himmel mit seiner immer gleichen silbergoldenen Sonne.

— — Und die Farben am Ort! Diese Farben! An der einzigen Stelle, wo zwischen den Büschen als Ausgang aus dem Tälchen eine Bergwiese weiter anstieg und wellig aufwärtsführte, nach der wilden Höhe zu, blieb er endlich stehen, diese Farben zu betrachten. Der Grasteppich ein fahles, stumpfes Oliv, und in den Vertiefungen des Bodens da und dort zusammengewehte Haufen rostroten Laubes. Auf dem welken Grund des Hanges aufwärts zuweilen ein Baum, ein Gebüsch, hintereinander sich aufbauend nach der Höhe, in tausend unbestimmten, abgestorbenen Tönen.

Etwas von der alten Anschauungsfreude des Malers erwachte schwach in Moralt. Er suchte die Zeichnung, die Komposition dieses merkwürdigen Bildes genauer sich einzuprägen. Er begann den Aufbau der Halde, Busch um Busch, zu verfolgen. Vor ihm zunächst ragte ein alter knorriger Baum auf, dessen Art er ohne Laub nicht erkannte. Nahe über dem Boden schon in zwei Stämme geteilt, reckte er seine verkrüppelten, aber kraftvollen Äste abenteuerlich kreuz und quer in die Luft, sandte sie auch teilweise zur Erde nieder. Das stumpfe Grau ihrer Rinde, wechselnd mit samtig tiefgrünen Flecken wuchernden Mooses, erglänzte matt in der kraftlosen Sonne, und auf den Boden, in das Oliv und Rostrot des Rasens, zeichneten sich vielgestaltig und phantastisch durcheinander ihre Schatten, ähnlich jenen schwarzen Geästlinien auf japanischen Fukusas, die launisch, wie verirrt, über die Grundfarbe des Stoffes hinlaufen. Etwas höher am Hang strebte ein völlig entlaubtes, reichverzweigtes Buchengebüsch hoch empor. Scharf und fein durchschnitten dessen glänzende schlanke Äste die reine Luft. Dahinter in kecker Überschneidung querüber der weiße Stamm einer jungen, dünnen Birke, blinkend wie altes Silber. Und durch all diese zarte, präzise Zeichnung entlaubten Geästes und Gezweiges auf dem welken Hintergrund der ansteigenden Halde schimmerte von fern oben wieder Bergwald hernieder, eine einfarbige geschlossene Masse, in mattem grauem Grün, den Ausblick begrenzend, das Ganze abschließend zum völligen Bild. Auch ein Streifen Himmel schaute noch herein, zuoberst; aber nicht belebend; nur kühl und matt und fein als Farbe aufgehend in der merkwürdigen Farbenstimmung des Ganzen.

Er studierte und studierte — — er hörte nicht auf, immer dahin zu sehen. Die Mattheit der Farben, bei so vielen Nuancen, ermüdete zwar auf die Dauer das aufmerksame Auge, doch vermochte er nicht wieder wegzublicken; er fühlte sich wie unter einem Zauber, unter dem Zauber einer in Farben ausgedrückten Elegie.

Wie hatte dieses Stück Landschaft doch etwas Außergewöhnliches! Er suchte nach einer Bezeichnung. So gar nichts Lebendes! — nein! diese Landschaft hatte — — — etwas Gestorbenes! „Etwas Gestorbenes!" — Befriedigt, dies Wort gefunden zu haben, wiederholte er es leise mehrere Male."

Aber schon dies Beispiel beweist, daß diese Schilderungen mehr geben als „ein Abbild streng studierter Wirklichkeit". Jede Landschaft symbolisiert einen Seelenzustand oder eine Erkenntnis. Zwar finden sich Beispiele auch bei Zola; aber bei Siegfried ist die Symbolik freier, auch phantastischer. Aus den rostroten und fahlgrünen Farben der gestorbenen Landschaft erhebt sich die Gestalt von Tino Moralts toter Sehnsucht, die tanzenden Wellen werden zum Symbol eines frühen Ermüdens, eines „Dahinschwindens aller jungen frohen Kraft in einem lebendigen Organismus", die schlafenden Enten bringen Moralt zum Träumen, die Wolken wandeln sich zum Ebenbild des stolz-heiteren oder schmerz- und gramverzerrten Künstlers. Durch die Art, wie Naturstudium und Phantastik, Naturalistisches und Symbolistisches durcheinander fluten, weist Siegfrieds Tino Moralt rückwärts und vorwärts.

Spätere Werke

„Tino Moralt" blieb Walther Siegfrieds bestes Werk. Weder „Fermont" (1893) und „Um der Heimat willen" (1897), noch „Die Fremde" (1904) haben

in der Wahl des Themas oder in der Art der Behandlung etwas ähnlich Bedeutungsreiches. Siegfried erscheint in ihnen starrer, steifer, knorriger, trockener, lehrhafter, schweizerisch begrenzter. Am meisten fesseln zwei Novellen, „Gritli", die schlicht-rührende Geschichte einer kleinen Näherin, und „Ein Wohltäter" (1904), die derb und humorvoll geschilderte Bekehrung eines reichen geizigen Bauers zum Stifter einer großen Erziehungsanstalt.

Walther Siegfried

Wilhelm Hegeler

In den sozialen Romanen der neunziger Jahre kehrt gern folgende Episode wieder: ein junger wohlhabender Mann aus „guter" Familie beginnt in seinen sozialen Schwärmerjahren, weil er glaubt, dadurch die neue Zeit schneller mit heraufführen zu helfen, in Wohnung, Kleidung, Beschäftigung das Leben eines Proletariers. Romanhaft klingt das und war doch Erlebnis. So hat das Wilhelm Hegeler in einer im Jahre 1900 in der Münchner „Gesellschaft" veröffentlichten Lebensskizze von sich selbst erzählt, die Stelle ist ein typisches Lebensdokument:

Wilhelm Hegeler

Soziale Experimente und Erfahrungen

„Ich bekam einen genügenden Wechsel, um der Sorge fürs tägliche Brot enthoben zu sein. Und ich fragte mich immer, mit welchem Recht? Mit welchem Recht war ich vor andern bevorzugt? Mit welchem Recht konnte ich in anständigen Restaurants speisen, mich gut anziehen, Theater besuchen . . .? Das Gefühl des Unrechts wurde so stark in mir, daß mir die Bissen im Halse schwollen, und ich mich vor jedem zerlumpten Bettler wegen meines reinen Hemdes schämte. Noch stärker bewegte mich der sich daran anschließende Gedanke: ich wollte das Leben schildern. Aber welchen Lebenskreis kannte ich? Allerhöchstens doch den engen Kreis der Gebildeten. Aber die, welche in Wahrheit die Menschheit sind — so dachte ich damals — die Hunderttausende, die auf den Gerüsten, in den Werkstätten, in den Fabriken arbeiten, was wußte ich von denen? Ich war an ihnen vorübergegangen mit einem Gefühl des Unverständnisses und des Ekels. Ich trug mich während der Zeit mit dem Plan, ein Handwerk zu ergreifen: Schreinerei. Zuerst zog ich aus dem Studentenviertel fort und mietete mir ein Zimmer im äußersten Norden, aß in Proletarierkneipen, trieb mich ruhelos umher, bedrückt von der Melancholie meiner Umgebung, von meiner Einsamkeit, da ich keinen Menschen hatte, mit dem ich mich aussprechen konnte, bedrückt von meiner Schwachheit, daß ich diese Gedanken, von deren Richtigkeit ich überzeugt war, nicht durchführte, bedrückt von der Unsicherheit meiner Zukunft, denn auf meine juristische Karriere hatte ich endgültig verzichtet, und mit dem Schreiben erging es mir, wie es einem Menschen geht, der eine Wand einzurennen versucht und nach jedem Anprall davor zusammenbricht. Abends besuchte ich Volksversammlungen und sozialistische Klubs. Ich lernte hier viele Menschen kennen, ohne daß mir einer nähertrat. Die meisten waren zielbewußte Sozialdemokraten. Sie imponierten mir, aber ihre gesunde Einseitigkeit war nichts für meine Verworrenheit. Sie waren fertige Menschen, bei mir war alles im Fluß."

Ihr Allheilmittel, hört Hegeler immer wieder, ist die Besserung der ökonomischen Lage. Alle, sagen sie, wären glücklich, wenn sie satt zu essen hätten. Er aber hatte das und war doch unglücklich. Er grübelt. Ein Begriff scheint ihm entgegenzukommen, der Begriff vom Übergangsmenschen, der damals im Schwunge war, vom Menschen, der der alten Zeit entwachsen ist, ohne für die neue reif zu sein, und der deshalb dem Untergange verfallen ist. „Ich hielt mich", bekennt Hegeler, „für einen solchen Übergangsmenschen." Da fügt es der Zufall, daß er in einer Volksversammlung des jungen Doktors Eugen Kühnemann Bekanntschaft macht. Zum ersten Male trifft Hegeler

Wilhelm Hegeler

einen Menschen, der in einer rein geistigen Sphäre lebt. Bald sind sie jeden Tag beisammen; Hegeler atmet auf, und in gehobener Seelenstimmung

Mutter Bertha

schreibt der Dreiundzwanzigjährige seinen ersten Roman „Mutter Bertha“ (1893). Er erscheint im Feuilleton des Vorwärts, und ein sozialdemokratischer Parteitag muß sich mit ihm befassen, da die heikle und doch so dezent durchgeführte Szene Ärgernis erregt hatte, wo die Heldin, um ihr Kind zu retten, sich dem Arzte hingibt. Der Roman war ein Preis schlichter Mutterliebe. In einer Münchner Kellnerin, die mit siebzehn Jahren schon Mutter geworden ist und in Berlin als Blumenbinderin und -verkäuferin die Stellung gefunden hat, die sie und ihr Kind ernährt, siegt doch endlich die Liebe zu dem Kinde über eine neu erwachende Leidenschaft. Gut waren die unteren sozialen Schichten gezeichnet, verzeichnet die Vertreter der Gesellschaft. In der Darstellung war der Versuch gemacht, bei Wahrung naturgetreuer Schilderung doch die Alltagsdinge mit einem verklärenden Schimmer von Schönheit zu umsäumen. Das gleiche Bestreben erkennt man aus der nächsten Novelle „Und alles um Liebe“, aus der nun stilistisch schon viel reiferen, abwechslungsreicheren Novellen- und Skizzensammlung „Pygmalion“, am meisten aber aus

Sonnige Tage

dem Romane „Sonnige Tage“ (1898), der einen schwerblütigen, pflichtstrengen, lebensernsten Oldenburger — auch Hegeler ist Oldenburger — im südlichen Genf sonnige Tage leichter Genußfreude, heißblütiger der Braut im Norden vergessender Leidenschaft genießen läßt, um ihn reicher, gereifter wieder nach der nordischen Heimat zurückkehren zu lassen.

Schon scheint sich Hegeler mit „Nellys Millionen“ im Idyllischen, Spielerischen zu verlieren, da schafft er mit den nächsten Romanen, dem „Ingenieur Horstmann“ (1900) und dem „Pastor Klinghammer“ (1903) seine eigenartigsten Werke. Erst in diesen wuchtigen, tragischen, düsteren, brutalen, stellenweise auch überhitzten Romanen wird der Charakter von Hegelers naturalistischer Kunstanschauung am klarsten. Einer Kunstanschauung, der Balzacs phantastische Welt, der das „Übermenschliche und Michelangeleske seiner Gestalten“, der auch Maupassants Art mehr zusprach, als Zolas Kunst und die „spröde realistische Kunst Flauberts in der Madame Bovary“; einer Kunstanschauung, die aber über die Franzosen, diese „mehr geschickten Arrangeure“, noch die Russen Gogol, Dostojewski und Tolstoi stellte, diese „naiven Gestalter großen Stils“, aus deren Werken man nicht „die Stimmen geistreicher Leute“, sondern den „verworrenen vielstimmigen Klang des Lebens selbst“ heraushöre.

Ingenieur Horstmann

Wie eine ungestüme, ungelenke, gerade Arbeitsnatur, die sich vom Schmiedejungen durch eigene Kraft zum genialen Eisenkonstrukteur und reichen Unternehmer emporgearbeitet hat, am Ende ihrer Tage mit der kindlichen Lebensunklugheit starker ungeschlachter Riesen in das Verderben läuft, und, unfähig, sich zu wehren, in der fremden und doch so seltsam anziehenden, lockenden Welt der feinen gesellschaftlichen Formen und der inneren Hohlheit, faulen Genußsucht und intriganten Habgier um Arbeitskraft und Lebensmut, Gut und Geld, Ruf und Namen gebracht wird, das ist der Inhalt des „Ingenieur Horstmann“. Als der Ingenieur Horstmann als Fünfzigjähriger in der Nähe seiner bergischen Heimatstadt die neue Eisenbahnbrücke, die höchste in Deutschland, bauen darf, da dünkt ihn das die Krone seines Lebens. Denn die Sehnsucht nach der Heimat, der er als Bauernjunge einst davongelaufen, hat ihn bei allen seinen großen Erfolgen draußen im Auslande nie ver-

Wilhelm Hegeler

Photographie Rudolf Dührkoop in Berlin

Wilhelm Hegeler

lassen. Und als nun gar die umworbenste Düsseldorfer Schönheit sein eigen wird, da weiß er seines Glückes zunächst kein Ende. Er ahnt nicht, daß nur der Reichtum des Schwiegersohnes die verarmte, habsüchtige, an der Börse spielende Regierungsrätin und ihre verschlagene Tochter angezogen hat, wie ihn die ganze, so selten betretene glanzvolle große Welt. Langsam dämmert dann die Ahnung zur Gewißheit auf, daß diese Welt nie seine Welt werden kann. Er vereinsamt, er wird zum Grübler, und als alle zarten Versuche, zum spröden Herzen seiner Frau zu kommen, scheitern, da bricht in ihm durch, was an Brutalität von seinem Vater her, der wegen eines Totschlags im Zuchthaus endete, in ihm schlummert: er mißhandelt die Frau. Und ist doch ihr gegenüber der Schwächere: man steckt ihn ins Irrenhaus. Er entflieht zum Karneval, doch der Geliebte seiner Frau, der begabte, aber im Genuß verlumpte Maler entgeht seiner Rache: man sperrt ihn aufs neue ein. Nichts hilft es, daß über seine Frau tiefe Reue kommt, daß ihr beim Vergleiche ihres Mannes mit dem jetzt erst in seiner Haltlosigkeit erkannten Geliebten die ihr freilich fremde eigenartige Größe ihres Mannes aufgeht; nichts hilft es, daß sie sich tötet, nicht, ohne dafür zu sorgen, daß ihr Mann wieder entlassen wird: seine Spannkraft ist dahin. Er geht aus der Welt, zufrieden, versöhnt, auch dem Ruhme und dem Ehrgeiz nicht mehr zugänglich: auf der von ihm erbauten Brücke läßt er sich vom Zuge überfahren.

Pastor Klinghammer

Gleich düster ist der „Pastor Klinghammer". Auch in ihm lebt etwas von dem triebmäßig Unverständlichen unserer Handlungen. Ein Brudermord steht im Mittelpunkt. Seitdem Daniel Klinghammer, der ewig ringende, ewig unzufriedene Pastor von Urdenbach, seinem Bruder Fritz, dem schönen, leichtsinnigen, starken, von allen geliebten Leutnant, das zweitemal die Schulden nicht bezahlt hat, so daß der Leutnant seinen Abschied nehmen mußte, seitdem sind die Brüder Todfeinde. Fast noch mehr, als Fritz in Urdenbach eine Stellung in einer Fabrik erhalten hat. Denn hier wie sonst auch: Fritz ist der Liebling aller, den mürrischen, verschlossenen Pastor mag keiner. Nur eine mag ihn: Marianne Krall, die reiche Tochter des Apothekers. Gleich bei seiner ersten Predigt hat sie gefühlt: der ist anders als die anderen, mir verwandt. Und gerade sie muß Fritz — damit beginnt der Roman — aus den Händen zweier Strolche retten. Mühsam genest der Schwerverwundete. Marianne besucht ihn, küßt sogar den Todkranken, einer unfaßlichen Regung folgend: denn sie haßt seine stürmische Sinnlichkeit, die sie beim Spiel einmal gefühlt hat, und sie liebt ja den Bruder. Der aber spricht nie von seiner Liebe. Und er schilt sich als bankrotten Menschen, als ein Gefäß voll Haß und Leidenschaft und Verzweiflung, als einen, der irre ist an seinem Glauben, der meint „Phrasen gedroschen, Spreu aufgewirbelt, alte Weiber mit Seifenblasen vergnügt, mit Vogelscheuchen geängstigt" zu haben. Die Lüge hat er verbreitet, und die Dummheit, die er haßt wie nichts auf der Welt, gepflegt. Nirgends sieht er einen Anker im „Triebsand wechselnder Regungen". Ein seelischer Krüppel, ein willenskranker Mann ist er, die Fähigkeit etwas frischweg zu tun, scheint ihm versagt. Und ähnlich ergeht es Marianne, und ihre schwankende Haltung deutet Fritz schon als Liebe: da verlobt sie sich am Grabe ihrer Mutter mit Daniel. In wildem Haß verläßt Fritz das Haus, Daniel scheint zufrieden. Aus dem blassen, gedankengenährten Träumer wird ein tat- und genußfreudiger Teilhaber an der Wirklichkeit. Qual und Zweifel und alle Furcht vorm Leben scheint verblaßt. Da wird nach Monaten des

Genusses der Priesterzorn der Klinghammer wieder in ihm wach: er muß wieder grübeln, allein sein, das ewige Zusammensein mit seiner Frau macht ihn mürrisch, sein angenehmes Leben, sein bequemes Haus ist ihm verdächtig. Der Fanatiker macht sich Gedanken über seine Liebe zu seiner Frau. Und sie fühlt sich verlassen, fremd, entgleitet ihm, dem wieder aufgetauchten Bruder zu, den sie erst fürchtet, der sie ängstigt, bis sie nach ihm in Sinnlichkeit bangt. Und sie gesteht ihre Liebe ihrem Manne. In der Wahnvorstellung, der Bruder habe sie besessen, stellt er ihn zur Rede und wird, halb durch Zufall, sein Mörder. Kein Verdacht fällt auf ihn, nur Marianne ahnt, haßerfüllt, alles. In einer Arbeiterstadt wird Daniel nun zum Orthodoxesten der Orthodoxen, der den eigenen besten Freund, einen todkranken Diabetiker, gar der Irrlehre beschuldigt, der alles Grauen der geängstigten schuldigen Menschenseele — *seine* Ängste, *seine* grenzenlose Verlorenheit — predigt. Schwanger kehrt Marianne zu ihm zurück: ihre sinnliche Glut ist verraucht, nur grenzenloses Mitleid mit Daniel ist geblieben. Nun ringt sie um seine Liebe, und an ihrem Wochenbette, kurz vor der Operation, die ihr das Leben kosten kann, gesteht er seine Schuld. Er stellt sich selbst der Behörde: sein Leben kann noch nicht zu Ende sein. Er weiß, wenn er heimkehrt nach der fünfjährigen Gefängniszeit, da wird er sich selbst erst gefunden haben.

Wilhelm Hegeler

Hegeler hat diesen Roman von dunklen Seelenqualen und später Erlösung nicht wieder erreicht. Seine Satire auf die Sittlichkeitsschnüffler in dem Roman „Das Ärgernis" ist kompositionell mißlungen, so gut auch die kleine Muckerstadt gezeichnet ist. Aber Stoffwahl und Ansätze auch in der Ausführung seines vorhergehenden Romans „Pietro der Korsar und die Jüdin Cheirinca" sind doch ein recht erfreuliches Zeichen, daß Hegeler über eine einseitig naturalistische Kunstübung hinausstrebt.

Das Ärgernis

Pietro der Korsar

Clara Viebig

Es gibt außer Gerhart Hauptmann in Deutschland niemanden, an dem sich besser als an Clara Viebig zeigen ließe: dies und jenes ist in einer rein naturalistischen Gestaltung möglich, nur möglich, notwendig; dies ist einer rein naturalistischen Kunstübung versagt. Obwohl ein Kind der Generation, mit der der Naturalismus hochkam — Clara Viebig ist in Trier 1860 geboren und hat ihre Jugendjahre hier, in Düsseldorf und in Posen, der Heimat ihrer Eltern, verlebt —, hat sie doch erst verhältnismäßig spät, in der Mitte der neunziger Jahre, als die Hochflut des Naturalismus schon verebbt war, der Naturalismus schon ein paarmal totgesagt war, zu schreiben begonnen: naturalistisch — und Naturalistin ist sie geblieben bis heute. Und was dem naturalistischen Künstler gelingen muß, das gelingt ihr: die Darstellung der Umgebung und ihrer Produkte, die Darstellung einfacher, an Scholle und traditionelle Instinkte, an einfache Hoffnungen, einfache Wünsche gebundener Menschen in schlichten Verhältnissen, die Darstellung einfacher Leidenschaften der Einzelnen und die Darstellung der großen Massenempfindungen und Massenleidenschaften, die Darstellung vor allem der natürlichen Eigenart einer Landschaft und ihrer Bewohner. Mit ihren naturalistisch scharfblickenden Augen, die wie die aller Landschaftsnaturalisten der Farbe

Clara Viebig

Der Umfang ihrer Kunst

Clara Viebig

Photographie Nicola Perscheid in Berlin

oder des Wortes im Grunde neue Schönheitswunder entdecken, bisher als abstoßend Geltendes oder als nüchtern Gemiedenes dem Reiche des Schönen hinzuerwerben, hat Clara Viebig der kahlen, schwermütig einsamen dunklen Maar- und Moorlandschaft der Eifel wie den heimlichen Reizen der unabsehbaren schwermütigen Weite der Posenschen Ebenen neue Freunde geworben. Durch eine Darstellung, die schon im Ton und Rhythmus die Landschaft wiedergab. Und wie verwachsen sind mit der Landschaft die schlichten Menschen! Wie groß ist der Reichtum farbig bewegter Einzelbilder! Ich schlage „das schlafende Heer" auf und treffe auf folgendes Bild: **Clara Viebig**

„Die Sonne blendete. Der Gutsherr trat unter die Akazie beim Hoftor, die wenigstens einigen Schatten gab, und blickte, die Hand über die Augen gelegt, hinaus auf sein Reich.

Überall Schober! Räder knarrten. Gleich über die Straße weg, drüben auf der ersten Stoppel standen drei große Weizenschober, und vier, fünf hochbepackte Erntewagen schwankten eben von weiterher noch heran, um auch hier abzuladen. Die Schober standen wie im Feuer, gleich hinter der Stoppel, die mit scharfem Rand gegen den Himmel abschnitt, stand das Riesenrund der Sonne. Als tauchten die Wagen aus der Sonne empor, so erschien es; feinem Gespinst gleich hoben sich die Speichen der Räder gegen die goldrote Scheibe, und die Rothemden, die hoch oben auf dem Korn thronten, flammten. Sie stakten die Bunde auf und schwangen sie, mit starkem Arm die Gabel hochhaltend, von oben niederwärts. Jedes Garbenbündel schwebte für Augenblicke wie ein dunklerer Fleck, aber von einer Gloriole umstrahlt, mitten im Rund der großen Sonne, als teile sie selber gütige Gaben unendlicher Fülle aus."

Solcher Bilder kann man zu Hunderten in den Romanen und Novellen der Clara Viebig finden.

Was ihr aber nicht gelingt, das ist die Darstellung geistig bedeutender Menschen: auch die als bedeutend charakterisiert werden, wirken (ebenso wie oft auch bei Gerhart Hauptmann) nicht überzeugend. Und ebenso ist ihr die Darstellung gesellschaftlicher Kreise, vor allem städtischer, versagt. Denn Landadel und Großgrundbesitz mit ihren einfachen Lebensaufgaben, Lebensbedürfnissen, Lebensinstinkten, ihren alten festen Grundsätzen, ihren Lebensgewohnheiten, wie Jagd und Gelage, bei denen die Schilderung der Bewegung doch die Hauptsache bleibt, die liegen ihr noch, allenfalls kommt auch die feine chevalereske Verschlagenheit eines polnischen Kavaliers lebenswahr heraus. Aber Bildungsmenschen mit komplizierteren Neigungen, feineren Nerven, ungewöhnlicheren Konflikten, Menschen mit dem Bedürfnisse, Überkommenes neu zu werten, können einer Schriftstellerin nicht geraten, die starkes Licht und starken Schatten, die durch Kultur noch nicht gebrochene Natur braucht. Darum sind die Personen ihrer Gesellschaftsromane („Die Rheinlandstöchter" und die „Dilettanten des Lebens") nicht viel besser als konventionelle Romanfiguren, so interessant die Aufgaben auch sein mögen, die sie sich gestellt hat. Und konventionell nun auch noch im Problem, unoriginell ist ihr sicher ernst gedachter, aber unanschaulicher Künstlerroman „Es lebe die Kunst!", in dessen Mittelpunkt die typische junge, gläubige, talentierte Künstlerin aus der Provinz steht, die in Berlin nach anfänglichem Erfolge und anscheinend warmer Aufnahme dem typischen Schicksal der nicht zur Clique Gehörenden verfällt, bis sie bei Mann und Kind ihr Glück findet. Und völlig mißlungen ist ihr in einer Grunewaldvilla spielender Problem- und Erziehungsroman „Einer Mutter Sohn", der das Gesetz der Vererbung an einem Menschenschicksal mit wahrer **Grenzen ihrer Kunst**

Fritz von Wille

Müllerhannes-Mühle bei Meerfeld in der Eifel

Im Besitz von Frau Clara Viebig

Pedanterie nicht aufdeckt, sondern karikiert. Es wird bis zur Geschmacklosig- **Clara Viebig**
keit gezeigt, wie in dem angenommenen Kinde der Landstreicherin alle Leidenschaft und alle Gewöhnlichkeit seines niederen Standes durchbricht.

Am höchsten stehen wohl die Skizzen und Romane, deren Hintergrund **Eifelerzählungen**
die Eifellandschaft bildet. Hierher gehören die „Kinder der Eifel" (1897), „Das Weiberdorf" (1900), „Vom Müllerhannes" (1903) und „Das Kreuz im

Umschlagzeichnung von H. Zille zu Clara Viebig: Das tägliche Brot
Verlag von Egon Fleischel & Co. in Berlin

Venn" (1908), zum Teil auch die Novellenbände wie die „Naturgewalten" (1905). Da schildert Clara Viebig etwa einfache, wortkarge, düstere, herbe Menschen mit verhaltener, aber wenn einmal, dann elementar durchschlagender Leidenschaft, mit elementar loderndem Empfinden in ihren Wünschen und Hoffnungen. Sie schildert sie in der Ruhe und bei der Arbeit, in Stille und Sturm. Geschlechtliches wird unverhüllt gezeigt: Mutter sein, Mutter werden, das sind ihre Lieblingsprobleme. Frauenschicksale stehen im Vordergrund, und von der physiologischen Gebundenheit der Frau, für die das Liebesleben meist ganzer Lebensinhalt ist, wird oft verallgemeinernd auf eine ähnliche Gebundenheit beim Manne geschlossen: so geraten die Männer nicht selten zu

Clara Viebig einseitig sinnlich. Trefflich ist die indirekte Charakteristik, natürlich knapp der Dialog, straff die Erzählung, der auch die Kunst des Verschweigens nicht fremd ist.

Müllerhannes

Oder Clara Viebig erzählt (ähnlich wie Rosegger und Polenz) im „Müllerhannes" die Geschichte des Bauern, dessen Gut und Leben Stück für Stück in die Brüche geht. Oder sie gibt in dem einzig ihr gelungenen Großstadtroman „Das tägliche Brot" einen Dienstbotenroman: etwas zu breit (wie vieles von ihr), in der Schilderung des Zuständlichen wie des Gemüsekellers — da ist sie Zolaschülerin — aber doch ein echtes und gar typisch wahres, warmes und doch unsentimentales Bild. Sie führt durch die Leiden und Freuden, Nöte und Gefahren des dienenden Standes, aus dem der Roman zwei typische Schicksale verfolgt, ein Leben bescheiden bergan, ein anderes bergab. Und daß Clara Viebig auch Humor besitzt, das bewies ihr erster großer, bitter angefochtener Erfolg: „Das Weiberdorf". Eine komische Darstellung der erotischen Szenen, die sich in dem seltsamen Eifeldorfe abspielen, in dem während eines großen Teiles des Jahres nur ein einziger Mann lebt: ein prachtvolles Problem, dessen Lösung ein Meisterwerk hätte werden können, wenn die Gestalt des einzig im Dorfe Zurückbleibenden und seine Rolle etwas geistvoller aufgefaßt worden wäre.

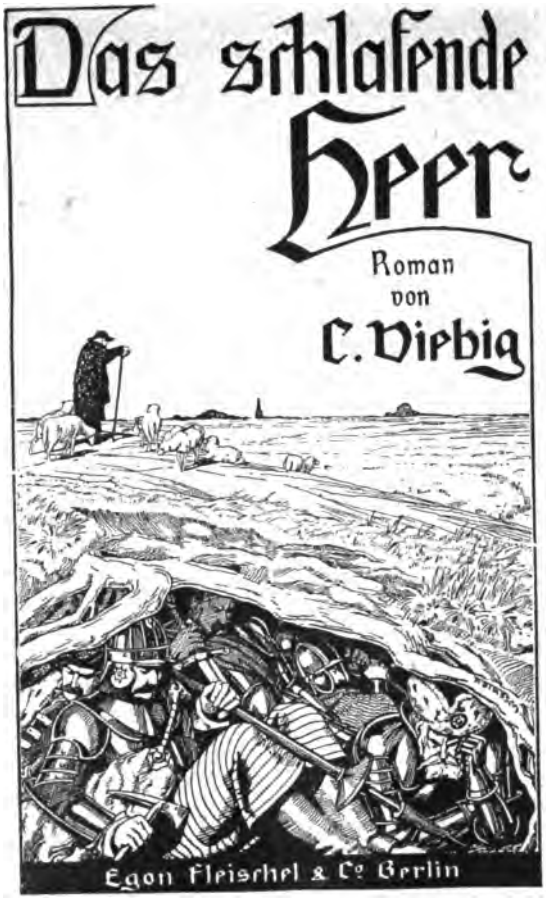
Das tägliche Brot

Das Weiberdorf

Eine Gruppe für sich bilden schließlich die beiden kulturhistorischen Romane: „Die Wacht am Rhein" (1902) und „Das schlafende Heer" (1904). Beides sind gelungene Experimente: denn massenpsychologische Zeitbewegungen und Zeiterscheinungen kann Clara Viebig, zumal wenn sie sich auf Quellenstudien und eigene Beobachtungen stützen kann, gut zeichnen. „Die Wacht am Rhein" ist ein historischer Roman aus der Zeit zwischen 1830 und 1870; er gibt ein Bild davon, wie in den Rheinlanden, speziell in Düsseldorf, Altrheinisches mit Neupreußischem sich allmählich nach manchem Kampf zu einem neuen Menschentypus zusammenfindet. Glücklich für die Darstellungskraft, den Darstellungsgrenzen der Dichterin angepaßt, ist der äußere Rahmen gewählt, die Familiengeschichte eines Feldwebels. Ein Gegenwartsroman, ein Kulturbild aus der polnischen Ostmark ist dagegen „Das schlafende Heer": ein ziemlich düster gesehenes Bild des ernsten Kampfes zwischen Deutschtum und Polentum, den die private Interessenwirtschaft des deutschen Großgrundbesitzes und die Konfessionsgegensätze zwischen den meist katholischen bäuerischen Ansiedlern und den protestantischen eingesessenen Rittergutsbesitzern erschweren. Auf der einen Seite die Deutschen: hier die katholische Bauernfamilie der Bräuers vom Rhein, von denen die Alten nach drei Jahren enttäuscht wieder heimziehen, während Sohn und Tochter abgleiten, den Polen zu — wer weiß, vielleicht hat der deutsche Bauernsohn nach wenig Jahren auch seinen Namen polnisch gefärbt wie Förster und Inspektor; dort der Rittergutsbesitzer Kestner, der nur für seine Tasche arbeitet — was geht ihn im Grunde das Deutschtum an! Dort der Landrat, der immer nur auf das Deutschtum toastet, und dazu meist am unpassenden Flecke, dort als seine einzige und schwache Stütze der Rittergutsbesitzer von Doleschal, von der Dichterin etwas zu weltfremd, zu idealistisch, zu vertrauensselig gezeichnet: von den Polen beschimpft, gemißhandelt, als er für den Reichstag kandidiert, geht er, da er sich für entehrt hält, freiwillig aus dem Leben. Auf der anderen Seite nun die Polen: hier der geschmeidige Rittergutsbesitzer von Garczynski, der sein Gut an die Ansiedlungskommission verkauft, sich dadurch

Die Wacht am Rhein

Das schlafende Heer



Umschlagzeichnungen von F. Staffen und Fritz von Wille zu Romanen von Clara Viebig (verkleinert)

Verlag von Egon Fleischel & Co. in Berlin

Verlagszeichen von E. Fleischel & Co. gezeichnet von Karl Schnebel

Das Kreuz im Venn
Roman von C. Viebig

Clara Viebig rangiert und an Stelle von Doleschal in den Reichstag einzieht; dort der heimliche Wühler, der Vikar Gorka, und unter ihm die große Masse des niederen dienenden, in Lehmhütten wohnenden polnischen Volkes, das jetzt fanatisch, jetzt wieder zärtlich gerührt ist; und aus dieser Masse, die, ob Weib, ob Mann, ob Kind, am Gängelbande des Vikars geht, hoch herausgehoben nur eine Gestalt: der Schäfer Dudek, ein Herr geheimer Kräfte, der, ein Dichter und Prophet der nationalen Sehnsucht seines Volkes, in die Zukunft sehen kann und von dem Heere weiß, das unter den Berghängen des Lysa Gora schläft, um einst heraufzusteigen, wenn Polens Befreiungsstunde naht. Eine kurze Szene, in deren Mittelpunkt dieser fanatische Pole steht, mag zugleich ein Beispiel der Charakterisierungsart der Dichterin wie der Stimmungs- und Anschauungskraft der Sprache dieses Romans geben:

„Auf dem Grenzstein, der auf schwarzgeteertem Grund in weithin leuchtenden weißen Buchstaben ‚Ansiedlung Augenweide' wies, stand Dudek, der Schäfer.

Schwer stützte er sich, um oben auf dem schmalen, scharfgekanteten Stein die Balance zu halten, auf seinen langen Hirtenstab, der mit der eisengekrümmten Spitze wohl gewichtig genug war, einen Wolf niederzuschlagen. Der blaue Strumpf, an dem er sonst unermüdlich strickte, lag achtlos am Boden. Die vielen hundert Schafe, des Schäfers Obhut anvertraut, hatten sich von der Chwaliborczyner Roggenstoppel längst hinüberverloren auf Nachbarland. Auch der Hütejunge war davongeschlichen und träumte im Grenzgraben unterm Dornenbusch einen schönen Traum.

Dudek, der Alte, hatte des alles nicht acht. Er stand ganz versunken, ragend wie ein dürrer, blattloser Baum unterm gläsernen Himmel und starrte vom Grenzstein hinab auf die kleinen Häuschen, ängstlich in der großen Weite zusammengeschart. Er seufzte: was wollten die hier?! Früher, als sein, Kuba Dudeks, Vater noch jung gewesen, da war hier nichts gewesen als der Himmel und die Länder des polnischen Herrn, nichts als die Hütten seiner Komorniks. Da konnte der Schlachcic reiten von Sonnenaufgang gen Sonnenuntergang — alles war sein. Und als er, Kuba Dudek, noch jung gewesen, da hatten alle gesprochen in der Sprache, die Gott der Herr spricht, darinnen die heilige Mutter zum Sohne spricht.

Die da — ‚pfia Krew!' Energisch hob der Hirt das mit Lappen und Schnüren umwickelte Bein und stampfte mit dem Bastschuh den Grenzstein. Sein Mund, dessen Lippen durchs Alter so schmal geworden, daß sie ganz in der verschrumpften Kinn- und Backenhaut verschwanden, murmelte den Fluch: ‚Möge sie der feurige Blitz zerschmettern!' Konnten sie nicht bleiben, wo sie geboren worden — jeder soll bleiben, wo ihn die Mutter geboren — was mußten sie hierher kommen?! Trugen sie keine Scheu, so dicht zu nahen dem Nest des weißen Adlers?

Drohend hob Dudek den schweren Stock, die geballte Faust schüttelte er gegen die kleine Kolonie. Da waren ihrer wieder neue hinzugekommen, — weiße Eindringlinge mit gelben Haaren — sie bauten ein Haus!

Noch schimmerten die unbedeckten Dachsparren wie die Rippen eines Skeletts, aber geschäftig eilten die Männer beim Bau; man sah ihre Gestalten sich richten und bücken, sich drehen und wenden in emsiger Bewegung, wie unruhige Zwerge auf dem Teller der großen Ebene.

‚Sie bauen, sie bauen,' rief Helene Doleschal erfreut und klatschte in die Hände.

Da drehte sich der Alte um. Er hatte den Wagen nicht herankommen hören, sein Ohr war nicht mehr scharf, aber sein Auge noch. Ohne Übereilung, schwerfällig stieg er nieder vom Grenzstein und zog, das Knie beugend, den Hut.

Freundlich grüßte ihn Helene, war doch seine Frau die Schwester von ihres Mannes einstiger Amme, der alten Pelasia.

‚Tag, Dudek, wie geht's? Kommt Ihr nicht auf einen Sonntag die Pelasia besuchen? Sie beklagt sich, daß niemand nach ihr sieht!'

‚Wenn sie sich sehnt nach ihren Eigenen, soll sie kommen!'

‚Ihr seid viel rüstiger als sie, Dudek, und Eure Frau ist auch wohl noch besser zu Fuß. Sagt, was machen denn Eure Enkel, der Jendrek und die Michalina? Daß ich's Pelasia erzählen kann!'

‚Hat der Jendrek bei Solaten gemußt. Haben sie ihn geschickt weit, sehr weit, wo niemand versteht ihn. Is die Michalina zu Herrschaft gezogen, is sich auch Amme geworden bei fremdes Kind!'

‚Nun, Dudek, und was machen Eure Schafe? Ich sehe schon, sie sind gut imstande. Sie sind gewaschen, sind ja weiß wie Schnee!'

‚Mutterschafe sind sich gewaschen; aber wie lange noch werden Lämmer seinige sein? Alles nimmt sich Fremder, alles!' In einer resignierten Melancholie ließ der alte Mann den Kopf auf die Brust sinken.

‚Wieviel Schafe habt Ihr jetzt?' fragte Doleschal.

Nun hörte Dudek auf einmal gar nicht mehr. Mit weit ausholenden Schritten in die Roggenstoppel stapfend, schrie er schimpfend nach seiner Herde und dem lässigen Hütejungen. Der wolfsähnliche Hund, der bis jetzt träg am Stein geblinzelt, jagte mit wütendem Gekläff vor ihm her.

Vergebens rief Helene: ‚Soll ich Pelasia grüßen?' Keine Antwort mehr. Taub war der Schäfer, aber auch blind, denn er suchte seine Herde, wo diese gar nicht zu finden war. Ein heißer Wind, der plötzlich mit Kraft über die Ebene schnob, lüftete seinen Schafpelz und warf die weißen Haare, die ihm langsträhnig unterm Hut vorhingen, wild durcheinander.

Als Helene nach einer Weile zurückblickte, stand Kuba Dudek wieder auf dem Grenzstein; unbeweglich wie der Weiser an der Wegscheide reckte sich sein Arm." —

Anna Croissant-Rust

Anna Croissant-Rust

Clara Viebig kennt heute jedermann, von der gleichaltrigen Anna Croissant-Rust wissen noch wenige. Wenige kennen heute mehr als den Namen dieser süddeutschen Dichterin, deren Schaffen zwar sparsamer, deren Entwicklung aber reicher ist. Zweierlei macht Anna Croissant-Rust interessant: im Anfang ihrer literarischen Wirksamkeit die eigenartige Stellung, die sie unter allen schriftstellernden Frauen zum Naturalismus einnimmt — die glückliche Sicherheit dann, mit der sie die Einseitigkeiten seiner Kunstübung und Weltbetrachtung überwindet.

Anna Croissant-Rust ist unter den Frauen die strengste Naturalistin — selbst Clara Viebig hat nicht ihre Konsequenz. Sie kennt keine (bewußte) Tendenz, nur Darstellung; sie fällt nicht wie fast alle Frauen, sie mögen es noch so sehr verurteilen, in verzücktes Schwärmen, sie hat — mit einem Worte — nichts von der Marlitt, sie hat unter den Durchschnittsfrauen keine Leserinnen. Und das ist nicht etwa Kühle eines frühen kritischen Kunstverstandes; Anna Croissant-Rust ist nicht Naturalistin aus Wahl, sondern aus Zeitzwang. Das Herbe, Kühle, ja Blutigkrasse ihrer literarischen Erstlinge ist kein Bewußtseinsprodukt einer Anpassung an Vorbilder: nein, sie schildert selbst, wie ihr Seelenzustand kein anderer war als der jeder dichterischen Jugend. Über sie kommt der „große Taumel", wie eine Offenbarung erscheint es ihr, „daß die Welt so reich, so vielgestaltig, so wechsel- und deutungsvoll" ist. Und unter diesem „wunderlichen Drange", „schwer an Schmerzen und Freuden" — sie meint den Überschwang und Reichtum ihres Empfindens kaum zu ertragen —, beginnt sie zu schreiben: Jugendekstase ist der Quell, das Resultat sind naturalistische Novellen. Es gibt kaum einen besseren Beweis, daß der deutsche Naturalismus um die Wende der achtziger und neunziger

Anna Croissant-Rust

Kopfleiste von Peter Halm zu der Erzählung „Das Kindergrab" von Anna Croissant-Rust
Pan II (1896) Heft 3

Erste Erzählungen und Dramen

Jahre nicht Cliquenmode, sondern Zeitnotwendigkeit war. Erzählungen wie „Feierabend und andere Münchner Geschichten", wie „Lebensstücke", wie „Der Kakadu und die Prinzessin auf der Erbse", Dramen wie „Der standhafte Zinnsoldat" und „Der Bua" bezeichnen diese Zeit von etwa 1890 bis etwa 1897. Münchner Vorstadtelend, das ist der Inhalt der vier düsteren Geschichten des „Feierabends". Es gibt für die Ärmsten der Armen — das sind die Frauen und Kinder mehr noch wie die Männer — höchstens eine unerfüllte dunkle Sehnsucht nach Liebe, nach Glück, nach einem Leben fern von Dumpfheit und Stumpfsinn — die Wirklichkeit ist schwerste Arbeit, ein Darben des Leibes und der Seele, ein Kampf mit Mangel, Not, Krankheit und Tod, mit Roheit und dumpfer Gier: das ist in Darstellung und Stimmung ihr Grundton. Er klingt dann weiter, ein wenig nur heller, in den „Lebensstücken". Leise kommt mit dem „Kakadu" der Humor, und die „Gedichte in Prosa" (1893) wirken wie ein nötiger Sammelpunkt des Weichen, Zarten, das in der — einen Ausdruck von ihr selbst zu gebrauchen — „schwarzroten" Düsterkeit ihrer Erzählungen keinen Platz fand. Die billige Art der Beeinflussungscharakteristik hat an Whitman erinnert. Unnötigerweise. Es ist ihre Art, zu sehen, — auf Lichteres, wenn man will, Lyrisches, angewandt.

Feierabend

Gedichte in Prosa

Der standhafte Zinnsoldat

Den umgekehrten Weg wie die Erzählungen scheinen die Dramen zu gehen. Denn da fehlt es im ersten Drama, in einigen Episoden des „standhaften Zinnsoldaten", nicht an Ironie und Humor. Die Haupthandlung ist voll schweren Ernstes: eine junge Künstlerin, die ihrem erblindenden Geliebten versprochen, ihn nicht den Weg in die ewige Nacht allein gehen zu lassen, bricht ihr Versprechen und wählt das Leben, — sie wäre nicht Künstlerin, hätte sie nicht diesen Drang, zu leben und zu schauen. Dagegen ist das Abschlußwerk dieser Epoche, das oberbayrische Volksdrama „Der Bua", ganz düster. Das Drama hieße besser „Traudl". Denn Traudl ist die Trägerin der Tragik dieses Dramas mißleiteter Mutterseh nsucht und Mutterliebe. Traudl hat keine eigenen Kinder, drum nahm sie den Irgei an; der ist nun ihr „Bua". Und er bleibt ihr Bua, trotzdem er sie nur kränkt und sie nur Schimpf und Schande an ihm erlebt. Ganz gleich: sie weiß das Schlimmste mit dem einen Worte aus der Welt zu schaffen: „Das thuat der Bua nicht." Es bleibt ihr letztes Wort, sie wiederholt es, als der Bua sie im Jähzorn erschlagen.

Der Bua

Pfälzer Geschichten

Dann schweigt Anna Croissant-Rust einige Jahre. Und als sie 1901 mit den Pfälzer Geschichten „Pimpernellche" wieder auftaucht, da ist sie die Alte: sie ist nach wie vor Naturalistin, Realistin, wie sie sich selbst

Anna Croissant-Rust
Nach dem Aquarell von E. Kreidolf

Anna Croissant-Rust

nennt: sie gibt die Dinge „scharf umrissen" wieder. Und doch eine andere: sie sieht nicht mehr nur das Düstere, sie sieht am sozial und ethisch Erbärmlichen nicht nur die tragischen, auch die komischen Seiten, und sie übersieht auch am Tüchtigsten nicht die leise Lächerlichkeit alles Menschlichen. Sie

Pimpernellche

zeichnet im „Pimpernellche" das unschöne Aschenbrödel einer sinkenden Pfälzer Honoratiorenfamilie, indem sie mit gleichem Interesse den frühreifen Ernst und die resolute Tüchtigkeit schildert, die für die faule Bagage sorgt, wie sie ironisch berichtet, mit welch lächerlichem Ernste das sonst so kluge, aber in der Liebe unerfahrene, phantastische, überschwengliche Persönchen eine einseitige Liebe kultiviert. Originale und ihr tragikomisches Los reizen die an allem kraftvoll Ursprünglichen sich freuende Dichterin zur Darstellung. So

Aus unseres Herrgotts Tiergarten

erzählt sie in der Sammlung „Aus unseres Herrgotts Tiergarten" (1906), was der „Raritätenkasten" ihrer oberpfälzischen Heimat an „sonderbaren Menschen und verwunderlichem Getier" aufwies. Und am besten gelingen ihr die Originale aus den allerunterſten Schichten: Gestalten wie „Die Hennemusi", dieser zynische Philosoph des Leprosenhauses, wie der gütige „Spalizenseppl", dieser tragikomische Militärenthusiast, wie der „Streim-Michei", der unheimliche Zauberer und Quacksalber. Aber Anna Croissant-Rust erliegt nicht der so nahen Gefahr, um burlesker Schnörkel willen sich zu verzetteln. Erst

Die Nann

jetzt schreibt sie ihren ersten großen Roman, den Volksroman „Die Nann" (1906). Man kennt dies Buch — einen der besten Romane des Naturalismus — viel zu wenig. Phrasenlos wird das Leben der Nann vom Tage ihrer Geburt bis zu ihrer Verheiratung erzählt, das Leben eines armen Dinges, das sich durchsetzt, durchtrotzt, obwohl sie in einer wahren Räuberhöhle gepufft und mißachtet aufwächst. Ein Stück deutschen Landes und deutschen Volkes wird wunderbar lebendig: das Leben am Brenner im Sommer und Winter; der Volksschlag, fast nur Bauern, rassige, urkräftige und doch gar nicht einförmige Menschen, zeitlose Menschen mit ganz wenigen uralten geistigen Bedürfnissen, die sich auf Sagen, Märchen, auf ein Phantasiebild wie das von den saligen Fräuleins in Laurins Zaubergarten beschränken. Nur die in ihnen lebende Erinnerung an Speckbacher und Hofer und die über den Brenner führende Eisenbahn verraten, daß der Roman im neunzehnten Jahrhundert spielt.

Winkelquartett

In der „Nann" überwiegt trotz einiger komischer Episoden der Ernst, im letzten Werke der Annd Croissant-Rust, im „Winkelquartett" (1908) der Humor. Der Roman ist mehr objektive Darstellung, diese „komische Kleinstadtgeschichte" ist mehr Erzählung: — Erzählung, das heißt, man hört die Dichterin sprechen, man glaubt die Gesten zu sehen, mit denen sie ihre merkwürdigen vier Geschöpfe begleitet. Was hätte die frühere Naturalistin aus ihnen gemacht, — sie hätten früher zu sozialer Schwarzrotschilderung geradezu herausgefordert, namentlich die männlichen Glieder des Quartetts: dieser Kampelmacherfritzl, der kleine, freche, uneheliche Bengel des keifenden Hökerweibes Genoveva Glocke, der „Dreivaterbua" — denn seinen Vater kennt selbst nicht die Obstlerin —, oder sein „Spezl" und Opfer, der hinkende Maxl, der „Schusterbaron", — denn sein eigentlicher Vater ist ein leibhaftiger Baron, und von seinem Ziehgelde lebt die ganze Schusterfamilie in der Paradiesgasse, nur der schüchterne gutmütige Maxl sieht nichts davon —, aber auch das Rosinche, das geriebene, gelbe, hagere Judenmädchen, als Profitmensch dem Fritzl fast noch überlegen, in Liebesdingen eine etwas lächerliche

Figur, ebenso lächerlich wie ihre dicke Freundin, die „Krinolinenline“. Und das ist bezeichnend: Nicht das Klägliche, sondern das Komische in der Existenz dieser Menschen, das Feinkomische ihrer Beziehungen zur sozialen und ethischen Ordnung tritt hervor: der nicht ausgesprochene, aber empfundene Widerspruch zwischen der dumpf und stumpf oder lustig und lässig ertragenen unsozialen, unethischen Wirklichkeit und den sozialen und ethischen Forderungen ist die heimlich lebende Seele dieser Erzählung. Nicht weniger klar, nicht weniger beziehungstief ist trotz der Komik das Milieu gezeichnet, und mit Recht kann die Dichterin sich gegen den Vorwurf der Oberflächlichkeit, des bloßen Spaßmachens, wehren, mit Recht sagen: „Es sind schon, wenn auch nicht aufdringlich, ‚Hintergründe‘ da, soziale und ethische, wenn man so will.“ Mit Recht kann man von ihrem Humor sagen, daß er „ohne einen rechten, richtigen, tüchtigen Ernst“ nicht möglich sei, nicht möglich auch in der Jugend. „Denn es bedingt eine gewisse Reife, neben schweren und düsteren

Anna Croissant-Rust

Zeichnung von Th. Th. Heine zu der Erzählung „Truppenrevue“ von Anna Croissant-Rust
Pan I (1895) Heft 2

Anna Croissant-Rust

Problemen den Humor und die Komik des Lebens nicht zu übersehen, und ein gutes Auge, um zu überschauen, wie nahe Tragik und Komik liegen und wie sie ineinander übergehen."

Um 1890 gestaltete Anna Croissant-Rust die düsterkrasse Welt des „Feierabends", um 1908 schrieb sie den Satz: Ich habe „eine Lust an lustigen Dingen dieses Lebens, das sonst wahrhaft traurig genug ist, es ist mir oft Bedürfnis, drauflos zu erzählen, oder zu fabulieren, mich ganz gehen zu lassen und mich den Teufel darum zu scheren für wen, und für was". Der Weg war nicht der schlechteste, um aus der trotz alles stofflichen Neulandes doch leicht eintönigen Einöde des Naturalismus herauszukommen.

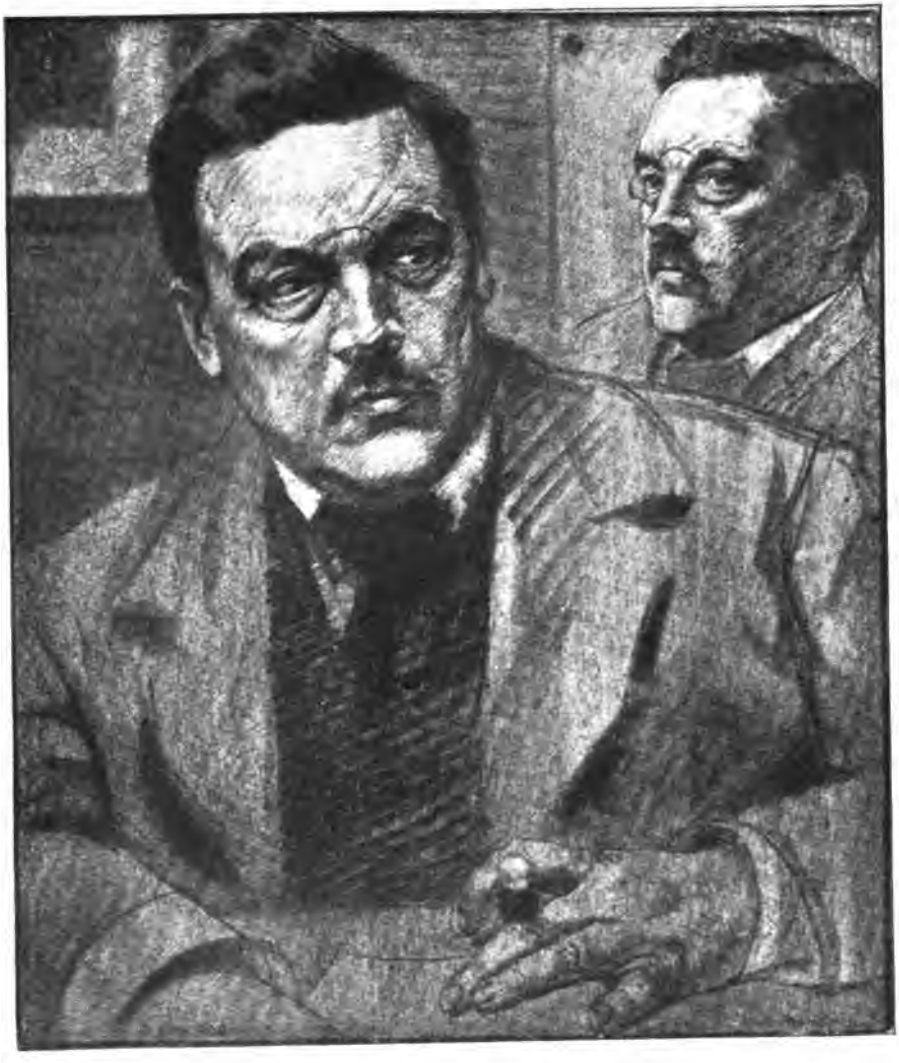
Ludwig Thoma

Ludwig Thoma

Eine Volksgeschichte seiner Oberbayern in anekdotischen Erzählungen, mit einer Einleitung, die humoristisch Wendungen der Germania des Tacitus übernahm, das war Ludwig Thomas, den die meisten bisher nur als den bittersatirischen Peter Schlemihl des „Simplizissimus" kannten, erstes (1897 erschienenes) Buch. „Agricola" — der Bauer — hatte er die Sammlung genannt.

Agricola

Unter Bauern war er, der in Oberammergau (1867) geborene Oberförsterssohn, aufgewachsen, und seine spätere Tätigkeit als Rechtsanwalt mochte ihm manche freiwillige und unfreiwillige Erfahrung geschenkt haben. Er kannte seine Oberbayern bei der Arbeit und beim Spiel, in der Kirche und der Kneipe, politisierend und prozessierend, als Angeklagte und Ankläger, er hatte beobachten können, wie sie sich ihr Leben zurechtlegen, wie sie heranwachsen, heiraten, ihre Kinder versorgen und sich zum Tode bereiten. Und so schildert er sie, als Naturalist, freilich nicht als Naturalist der Punktier- und Strichelmanier, sondern als ein naturalistischer Techniker des farbigen Holzschnitts. Wie sein größerer Schweizer Vorfahr Jeremias Gotthelf, zeichnet er einen harten, derben, im Leben nüchternen, berechnenden, realpolitischen, verschlagenen, grobwitzigen, aber fast heidnisch abergläubischen Menschenschlag. Ein wenig hört man, aber nie aufdringlich, den literarischen Unterton der Ironie gegen die Lebensfremdheit der beliebten sentimentalen Älplergeschichten heraus, der Grundton aber ist eine trotz allen Spottes fast zärtliche Liebe für seine derben Landsleute. Auch wenn er, der Rechtsanwalt Ludwig Thoma, selbst mal der Gefoppte ist. Man fühlt: selbst ihre „ungewöhnlich ausgebildeten" Hände und Füße mag er leiden, und gar die harten soliden Köpfe seiner Huzlfinger und Kraglfinger, die ganz bleiben, während nichts im Unterbräu um sie herum ganz blieb, kein Krug, keine Bank, kein Stuhl, kein Zaun, — die staunt er an. Er steht auf seiten des Filous von Hofbauern, der „wegen Lumpereien" zum heiligen Rasso mit Erbsen in den Stiefeln zu wallfahrten gelobt hat, bauernschlau aber sein Martyrium dadurch in einen gemütlichen Morgenspaziergang umwandelt, daß er die Erbsen vorher kocht. Und es ist ganz in der Ordnung, daß sich bei der köstlich erzählten Fahnenweihe des „Rauchglubbs Kraglfing" nicht ein Bauer, sondern der mehr städtische approbierte Bader Lippl blamiert. Doch fehlt auch der Ernst nicht; eine Sterbeszene schließt den Agricola ab: unsentimental schlummert ein alter Bauer hinüber, zufrieden, nachdem er die Gewißheit hat: es wird alles seine Ordnung haben, sein Begräbnis wird ihm Ehre machen.



Karikatur (stark verkleinert) aus **Berühmte Zeitgenossen** von **Olaf Gulbransson**
Verlag von Albert Langen in München

Ludwig Thoma
Nach der Lithographie von **Karl Bauer**

Ludwig Thoma

Bauernerzählungen

Der starke Akkord des Agricola klingt weiter in der „Hochzeit“ (1901), in den „Wilderern“ (1903), in der Erzählung „Der heilige Hies“ (1904), zum Teil auch in der Komödie „Die Medaille“ (1901), in dem Romane „Andreas Vöst“ (1905), in den „Briefen eines bayrischen Landtagsabgeordneten“ (1908), den Thönys Karikatur beim Schreiben seiner unorthographischen politischen und unpolitischen Bekenntnisse und Beichten zeigt. Manches Thema, manche Szene des „Agricola“ wird hier weiter ausgeführt oder variiert.

Hochzeit

Thoma erzählt etwa die Prachtgeschichte der Hochzeit: Andreas Weidenschlager, dem Reischlbauern von Pellham sein Sohn, soll den Hof übernehmen und heiraten. Er ist ganz einverstanden, auch damit, daß er nach Geld zu wählen hat. „Is allemal besser mehra wiä weniger,“ das ist der einzige Satz seiner Heiratslogik. Im Dorf ist niemand, drum geht er zum Schmuser, dem Heiratsvermittler, dem uns aus dem Agricola schon genug bekannten Nepomuk Feichtl, dem gerissenen Schäfer und Viehdoktor. Erst wird um den Schmuserlohn gefeilscht, dann macht Feichtl seine Vorschläge. Andreas entscheidet sich für die Salvermoserin. Daß sie nicht nein sagt, ist selbstverständlich, im schlimmsten Falle ist dazu Feichtl da, Feichtl, der sich auch bei ihr einen tüchtigen Schmuserlohn sichert. In der folgenden Woche stellt Feichtl nun die Salvermoserin dem Reischlbauern, den Eltern selbstverständlich, vor. Braut und Bräutigam reden kein Wort. Ihr wird Haus und Hof, das Vieh vor allem gezeigt, sie hat sich über ihr Vermögen auszuweisen. Und da man alles in der Ordnung findet, sagt nun der Bräutigam — es ist das erste Wort, das er spricht! —, da könne man sich also heiraten. Und die Braut, ohne ihre steifsteife Haltung im geringsten zu verändern, kramt zum Zeichen ihres Einverständnisses aus ihrer Tasche einen Taler: damit ist das Verlöbnis geschlossen. Nun folgt die köstliche Übergabe auf dem Amtsgericht, wobei Vater und Sohn sich in Zähigkeit überbieten, es folgt die Hochzeitladung, und die Hochzeit selbst mit ihren uralten Zeremonien: alle Welt nimmt an der Hochzeit teil, nur Nepomuk Feichtl nicht, denn Braut wie Bräutigam sind darin einig, es auf einen Prozeß

Zeichnung von Olaf Gulbransson zu Ludwig Thoma: Tante Frieda
Verlag von Albert Langen in München

wegen des Schmuserlohnes ankommen zu lassen. Und eine für den Ton der Erzählung typische Szene schließt sie ab: der Heimweg des Brautpaares: steif und gerade geht der neue Reischlbauer nach seinem Hofe, ihm folgt — wie wenn sie seit Jahren zusammengehörten — die Salvermoserin, bemüht, die üblichen Schritte Abstand, mit denen die Frauen den Männern folgen, einzuhalten. — Oder Thoma erzählt im Chronikenstil die komische Geschichte „Der heilige Hies, merkwürdige Schicksale des hochwürdigen Herrn Matthias Fottner von Ainhofen, Studiosi, Soldaten und späterhin Pfarrherrn von Rappertswyl". Auch ein Heiligenleben, dies Leben des armen Matthias Fottner, den ein reicher Bauer Theologie studieren läßt, um seinen Herrgott mit einem Meineid zu versöhnen. Vielleicht, daß aus dem armen Matthias ein Heiliger wird. Aber der Hies ist nicht sonderlich begabt und auch nicht sonderlich glaubenseifrig, der reiche Bauer verhilft der Kirche zu keinem neuen Märtyrer, aber dem Hies zu einer guten Pfründe und einem beschaulichen, seinem Körper — der bald das stattliche Gewicht von dreieinhalb Zentnern erreicht — recht bekömmlichen Leben.

Der heilige Hies

Zeichnung von Olaf Gulbransson zu Ludwig Thoma Tante Frieda Verlag von Albert Langen in München

Nicht so gern wie dem Bauermaler folgt man Thoma, dem politischen und Gesellschaftssatiriker. An den beiden Bänden der von Gulbransson — man sehe die Bilder — so köstlich illustrierten Lausbubengeschichten freilich („Lausbubengeschichten" [1904] und „Tante Frieda" [1906]) kann man seine Freude haben. Zunächst scheinen sie nichts anderes zu sein, als im Schulbubenjargon erzählte Flegeleien. Aber auf den Lausbuben kommt es Thoma gar nicht in letzter Linie an, sondern auf die satirische Spiegelung der Erwachsenen in der Knabenseele, auf die dumme Überhebung, Einbildung und Selbstsucht der Erwachsenen, auf ihre seelische und geistige Verkrüppelung, auf welche die ganz richtige Empfindung eines urwüchsigen Bengels mit eigentlich verdienten Flegeleien reagiert. Aber nicht immer zeichnet Thoma so als Humorist indirekt. In den satirischen Erzählungen wie „Assessor Karlchen" (1900), wie „Pistole oder Säbel" (1905), in den Gedichtbänden der „Grobheiten" (1901), der „Neuen Grobheiten" (1903), in dem „Peter Schlemihl"-Bande geht er nicht selten über das Recht des Karikaturisten, den Gegner zu versimpeln, doch hinaus. Am unangenehmsten in dem Sammelbande „Pistole oder Säbel", deren Satire Troddel trifft, die keines Hiebes wert sind. An den Gedichten fesselt die immer wechselnde Form der Einkleidung, in die Thoma sein bald lustiges, bald bitter ernstes Strafgericht faßt, fesselt der Reichtum an dichterischen Ausdrucksmitteln und eine große Sprachgewalt. Doch wie viel ist zu zeitgemäß, nur zeitgemäß!

Lausbubengeschichten

Satirische Erzählungen und Gedichte

Thomas Stärke liegt in der anekdotischen Erzählung. Vielleicht ist das Naturanlage, vielleicht Gewohnheitsübung durch den Zwang der Mitarbeit am „Simplizissimus". Er hat sich im Drama versucht, nach meinem Urteile nicht glücklich. Abgesehen von dem Einakter „Die Medaille", der im Bauernmilieu bleibt, und den literarischen Wert einer guten Bauerngeschichte Thomas hat, glaube ich: sowohl „Die Lokalbahn" (1902) wie die „Moral" (1908)

Dramen

Die Medaille

Ludwig Thoma
Lokalbahn

hätten als Erzählung gewonnen. Ich bin dabei nicht unempfänglich gegen die unwiderstehliche Komik der Schluß-Parallelszenen des zweiten und vierten Aktes der „Lokalbahn", wo dem Bürgermeister dieselbe Liedertafel ein Ständchen bringt, einmal, weil er angeblich steifnackig, mit Männerstolz vor Königsthronen die Interessen der Stadt energisch vertreten und der Stadt die Lokalbahn gesichert hat, das zweitemal, weil er sich vor der Regierung zu demütigen

An Wollgeborn
Frau Mari Filser
kenigl. Abgeornetensgahtin
in Mingharding
Bosd daselbst

Zeichnung von Eduard Thöny zu Ludwig Thoma: Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten Verlag von Albert Langen in München

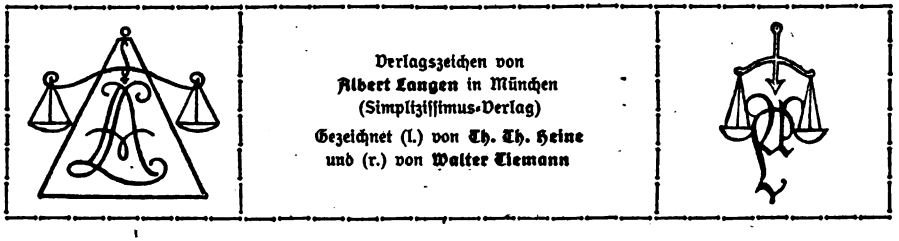
und das Unheil der Lokalbahn von der Stadt abzuwehren verspricht. Viel tiefer als die „Lokalbahn" steht die viel zu geschwätzige Komödie „Moral". Man trifft die lächerlichen Auswüchse der Sittlichkeitsbewegung nicht, indem man ihre Verfechter zu komischen, heimlich-feigen Mitsündern macht. Aber auch die große Erzählung, der Roman gelingt Thoma nicht. Beweis: sein Bauernroman „Andreas Vöst". Ein Buch der Episoden, prachtvoller Episoden, wie die Schilderung der beginnenden Bauernbundbewegung mit ihrem Höhepunkt, der Bauernbundversammlung in Nußbach. Ein Buch, reich an echten

Moral

Andreas Vöst

Bauernphysiognomien, ein Buch der Liebe zu seinem oberbayrischen Bauernschlag. Nur kein Roman! Szenengruppen wie die Geschichte eines jungen Studenten der Theologie, der zum Kaufmann wird, wie die Bauernbundbewegung lassen sich vollkommen von der Haupthandlung loslösen. Die Haupthandlung selbst aber, stofflich furchtbar aufregend, trotz aller Ruhe der Darstellung, ist unmöglich. Der Bauer Andreas Vöst, derb, tüchtig, nicht roh, nur formenfremd wie alle seines Standes, führt einen vergeblichen Kampf um sein Recht. Durch eine Urkundenfälschung hat ihn der heimtückische Pfarrer von Erlbach, dessen irdischer Haß und irdische Herrschsucht sich die Maske heiligen Eifers gibt, um sein Recht gebracht. Die künstlerisch nicht einwandfreie Voraussetzung immerhin zugestanden, ihre Konsequenzen — der Bauer unterliegt, er kommt wegen eines Totschlages, zu dem man ihn gereizt, ins Zuchthaus — sind unmöglich. Unmöglich, weil wenigstens einer der drei Faktoren wenn nicht alle, entweder der Bezirksamtmann oder die Zeugen, zum mindesten aber Vösts eigener Anwalt sich Vösts angenommen hätten. So wird aus dem Ansatz zu einem großen Volksromane eine kaum glaubliche Kriminalgeschichte.

Ludwig Thoma



Verlagszeichen von
Albert Langen in München
(Simplizissimus-Verlag)
Gezeichnet (l.) von Th. Th. Heine
und (r.) von Walter Tiemann

Heinz Tovote

Heinz Tovote (geb. 1864) hatte für den Anfang der neunziger Jahre eine gewisse symptomatische Bedeutung. Der große Erfolg seines Romans „Im Liebesrausch", seiner Skizzensammlungen und nervösen Novellen bedeutete oder ward wenigstens gedeutet als eine Wendung von Zola zu dem von Tovote auch übersetzten, selbst nie erreichten Maupassant, die Wendung von der Welt der Arbeit, der Last, der Sorge zu der Welt des wenn auch etwas wehmütig-melancholischen Genusses, die Wendung von der das soziale Gewissen weckenden Keller- und Hinterhausumgebung zu der die Sinne erregenden, berauschenden, das soziale Gewissen betäubenden Welt seidendurchrauschter Salons und mattflimmernder Boudoirs, die Wendung von dem Naturalismus in der Bluse zum Naturalismus im Frack, die Wendung von der Kraft urewiger einfacher Instinkte und Leidenschaften zu den Rauschstimmungen und den durch Bildung, Wissen, Selbstbeherrschung, Selbstbespiegelung so sehr komplizierten Seelenregungen nervöser und sogar hysterischer Kulturmenschen.

Heinz Tovote

Seine Zeitbedeutung

Das Leben dieses noch heute vielgelesenen Schriftstellers ist nicht ohne Tragik. Als sein Roman „Im Liebesrausch" erschien, da wirkte er auf viele wie eine Erlösung. Man konnte urteilen hören, der Roman sei *das* Buch der Zeit. Das endlich sei „Naturalismus *und* Poesie": beides zugleich. Für Heinz Tovote aber, der in Gedichten ein Melancholiker gewesen war, bedeutete der Roman mehr eine Vorarbeit zu späteren großen sozialen Romanen, und sich zur Beruhigung schrieb er ans Ende seines Romans ein Wort von Edmond de

Schema seiner Werke

Heinz Tovote

Goncourt: frühestens mit vierzig Jahren könne ein Schriftsteller einen wirklichen Sittenroman schreiben. Im Grunde leidet Tovote darunter, daß er sich noch nicht „den größeren Fragen der Gegenwart" zugewandt hat; er ist gar nicht mit dem Beinamen „eleganter Realist", den ihm sein Roman eintrug und den jedes neue Buch bestätigte, zufrieden: er will höher hinaus, er will gar nicht nur elegant sein, und er erzählt von einem Romane, an dem er augenblicklich arbeite, und der gar nicht elegant sei — der Roman aber erscheint nicht, und sein nächstes, übernächstes, drittes, viertes, fünftes Buch ist wieder eine weiche Liebes-, besser Liebschafts-, Junggesellen-, Lebemanngeschichte, und höchstens in kleinen Skizzen und Novellen, wie in der Sammlung „Ich, Nervöse Novellen", die die Zwangsvorstellungen Nervöser zum Gegenstand hat, weitet sich etwas sein Gesichtskreis. Das Schlimme ist: er schuf zu leicht: in sechzehn Tagen hatte er seinen ersten über vierhundert Seiten langen Roman niedergeschrieben. Und so erlag er dem häufigen Lose so vieler leicht schaffender Menschen, deren Phantasie einmal eine bestimmte Richtung genommen hat, sie mögen wollen oder nicht: unter dem Zwange der Stunde schreiben sie sich ab, sie bleiben in der gleichen wohligen Atmosphäre, wo die Phantasie ohne Hemmungen arbeitet, und ohnmerklich gehen auch die wirklichen künstlerischen Werte zurück. Sie waren nicht klein bei Tovote: er besaß ein großes Schilderungstalent für das bewegte sichtbare Leben, namentlich für das Leben der Großstadt, und er reihte nicht mühselig peinlich Beobachtetes an Beobachtetes, sondern, was er gab, das war glücklichste künstlerische Auslese der für diese Stelle gerade nötigen Einzelzüge. Mit Leichtigkeit war das flüchtigste Leben erhascht, und im Rhythmus der Sprache, in Ton und Wortwahl die Stimmung eines Augenblicks wiedergegeben. Aber so straff in der Schilderung der sichtbaren Welt Tovotes Sprachbehandlung war, so sehr verlor er sich in seinen umfangreicheren Romanen in der Schilderung der Welt der Gefühle. Schon Johannes Schlaf nannte deshalb den Liebesrauschroman mit Recht einen Roman, wie er in der Zeitung stehe; das sei eben das Wesen des Unterhaltungsromanes, daß jedes Gefühlchen, das sich in zwei Zeilen sagen lasse, über sechs Seiten gezerrt werde. Nun kann man zwar nie mit einem Roman die Welt eines Autors zeichnen, aber man gibt doch ein Bild der Lieblingssphäre, in der sich Tovote bewegt, wenn man den Roman vom Liebesrausch, — ist er ja auch der einzige Roman Tovotes wenigstens von Zeitbedeutung! — charakterisiert. Diese Sphäre ist die Welt der zwischen Jauchzen und müder melancholischer Reue hin und her geworfenen weichen Genußmenschen der Liebe. Merkwürdig: das große Gesetz der Vererbung, das einst erste Gebot naturalistischer innerer Technik, scheint kaum mehr vorhanden, hier ist alles Anpassung an den Luxus der Sinne und der Umgebung. Die Heldin des Romans ist zwar die Tochter eines trunksüchtigen Fuhrmanns, sie ist wegen einer Liebschaft von Hause davongelaufen und Kellnerin gewesen, doch nichts erinnert an diese Vergangenheit der Lucie Nagel: — im Romane heißt sie Kitty Nail, fällt durch ihre guten Manieren auf und ist untröstlich, daß sie sich dem mecklenburgischen Großgrundbesitzersohne Herbert von Düren gleich hingegeben. Sie flieht ihn, wird aber dann doch seine Geliebte und später seine Frau, denn er ist ein moderner sozialistisch angehauchter Nationalökonom — das hat er mit den sozialen Helden oder Predigern früherer sozialer Romane noch gemein. Zeiten der Niedergeschlagenheit, der Unrast, da sie sich nicht heimisch fühlt, folgen bei Kitty auf Zeiten neuen Rausches, bis das Glück in Scherben geht, nun auch Herbert sie verstößt, weil er sie für untreu hält, nachdem sich schon

Im Liebesrausch

Heinz Tovote

Heinz Tovote

früher seine Familie von ihr gewandt. Weich, traurig klingt der Roman aus: Kitty erwartet schwerkrank ein Kind, Herbert sucht ihre Versöhnung, sie gebiert und stirbt. Sittenroman hieß der Untertitel des Werkes, nur ein Liebesroman ist das Buch, ein Unterhaltungsroman, und immer mehr ist Tovote, für die Zukunft nun auch ohne Zeitbedeutung, ein Unterhaltungsschriftsteller geworden.

Georg von Ompteda

Georg von Ompteda

Vieles hatte Georg Freiherr von Ompteda mit Tovote in seiner literarischen Frühzeit gemeinsam, als er, ein junger Offizier, unter dem Pseudonym Georg Egestorff seine ersten Gedichte, Skizzen, Novellen und Romane herausgab. Sie begegneten sich nicht nur in der Liebe für Maupassant, dessen Übersetzer Ompteda wurde. Es war eine ähnliche Welt, wenn Omptedas erster Roman

Sünde

„Die Sünde" die Verführungsgeschichte einer Sängerin durch einen jungen Offizier erzählte und mit dem Selbstmord des Mädchens enden ließ, wenn

Drohnen

er im folgenden Romane „Drohnen" Bilder aus den Kreisen der Berliner Lebewelt gab. Nur daß es nicht wie bei Tovote der scharfe Umriß der Gestalten war, nicht die Linie der Handlung, nicht die Wahrheit oder Tiefe der seelischen Begründung, die für die Werke gewann, sondern der Ton, der Rhythmus, der Duft der Sprache, der die Atmosphäre der geschilderten Kreise so wundervoll wiedergab. Auch Ompteda war in Versuchung, im nur Pikanten unterzutauchen. Aber er hatte vor Tovote eines voraus: eine nicht nur literarische Vergangenheit. Er war Offizier gewesen, er war Aristokrat. Er hatte die Tragik des Offiziersberufes, die Tragik des adligen Standes in der Gegenwart innerlich durchlebt. So versucht er wenigstens das größere Werk, auf das Tovote immer nur vertröstet hatte, eine Romanreihe „Deutscher Adel um 1900". „Sylvester von Geyer" eröffnet sie 1897, „Eysen" setzt sie 1900 fort, „Cäcilie von Sarryn" schließt sie 1901 ab.

Sylvester von Geyer

Wie ein Menschenleben in einer typischen Schicht des deutschen Volkes, im deutschen Armeeadel, sich entwickelt, das ist der Inhalt des ersten Romans. In den typischen Verhältnissen dieser Schicht wächst Sylvester von Geyer, mit dessen Geburt der Roman einsetzt, auf. Als ein Sproß der alten Soldatenfamilie der Geyers, bei denen es Tradition ist, daß der Sohn immer wieder zum Heere geht, wenn er nicht als Entgleister gelten will. Das Leben ein Leben in nur nach außen hin glänzender Dürftigkeit, der schon ein Gast Sorgen macht, ein Kind einen Esser mehr bedeutet. Der Vater ein früh verabschiedeter Offizier, zwischen Weichherzigkeit und Jähzorn schwankend, ziellos, nachdem er einmal aus dem Berufe der Tradition hinausgedrängt ist, und unfähig, eine andere nicht gerade adlige Lebenstätigkeit zu begreifen. Die Mutter eine seelensgute, immer besorgte Hausfrau, der Sylvester „das Kindli" bleibt, solange er lebt. Der weitere Familienkreis: Schwestern, die man als Tänzerinnen auf Hofbällen begehrt, aber nicht heiratet, die dann schließlich die typische „Kommißheirat" machen, dann ein Onkel Major, eine ledige alte gute Tante und als interessanteste Kontrastfigur Sylvesters Pate und Onkel, der Entgleiste, der nichts ist, nicht Offizier, aber auch ohne einen anderen Beruf, ein Dilettant in vielem, ein Kenner in nichts, einer, der gern widerspricht, mit demokratischen Ideen liebäugelt — er, der 1849 gar auf den Barrikaden gestanden hatte —, und der doch nicht vom Adel los-

Freiherr Georg von Ompteda

Photographie im Besitze der Berliner Illustrierten Zeitung

Georg von Ompteda

kommen kann, und über den die Tradition, je älter er wird, immer mehr Macht bekommt. Und dieser Tradition verfällt auch Sylvester von Geyer. Bei der Geburt hat der Vater gelobt: Nein, er soll nicht Soldat werden, er soll nicht dasselbe erleben wie ich — und Sylvester wird dann doch Kadett, nachdem er auf dem Gymnasium nicht froh geworden. Langsam wird Sylvesters Leben begleitet: ohne daß etwas kompositionell betont oder eingeschränkt würde, wird das Kind und der Knabe wie der junge Mann fast von Woche zu Woche verfolgt, werden nacheinander seine kindlichen Spiele und Freundschaften geschildert, die Freuden und Leiden und dummen Streiche seiner Knabenjahre, seine Kadetten- und erste Garnisonzeit in Meißen, beginnende echte Kameradschaft, Kriegsschulzeit in Engers am Rhein und erste Kommißdienstzeit, kurz alles, was für ein bescheidenes Leben Bedeutung hat. Ausführlich wird ein Plan von Meißen gegeben, wir erfahren die Namen aller Offiziere von Sylvesters Regiment wie früher die aller seiner Lehrer auf der Kadettenschule, bis ins einzelste wird der Rennbetrieb in Leipzig geschildert. Einen ganzen Band füllen allein Kinderjahre, Gymnasial- und Kadettenzeit. Aus einem eigenwilligen, trotzigen Knaben wird ein frühe ernster Offizier, der auf jeden Lieblingswunsch verzichten, der mit zwanzig Mark Zulage auskommen, mit jedem Pfennig rechnen muß. Eine unglückliche Liebe zur Tochter seines Chefs macht ihn noch ernster, reifer. Aber in der Arbeit findet er sich wieder. Er hat Aussicht auf die Kriegsakademie und verlobt sich mit der Tochter seines Freundes, eine echte Kommißverlobung zweier Mittelloser aus einer stillen Liebe des wirklichen Verstehens heraus. Da erliegt Sylvester, vierundzwanzigjährig, einem dritten Anfall von Blinddarmentzündung. Man ist dem Dichter gram, daß er — so lieb hat man Sylvester gewonnen — Sylvester so leicht sterben läßt. Was Ompteda darzustellen versprochen hat, das ist ihm trotz aller Breiten gelungen, „ein Menschenleben mit all seinen Irrtümern und Niederlagen, seinen Höhepunkten und Siegen aufzurollen, das Werden eines Menschen zu zeigen, ein in bescheidenen Grenzen sich entwickelndes kurzes Dasein".

Eysen

Umfassender ist der zweite Roman „Eysen" angelegt, als die Familiengeschichte eines ganzen Geschlechtes zwischen 1880 und 1896. Wie den Roman ein Familientag der Freiherrn von Eysen und Ley eröffnet, so beschließt ihn auch ein Familientag. Dazwischen liegt für das Geschlecht seltener ein Aufstieg, öfter ein Niedergang, und es enthüllt sich weniger ein Bild adliger Vergangenheit und adligen Hochgefühls als ein Bild adliger Gegenwartssorgen und -aufgaben. Ein Bild, das kulturgeschichtlich (als interessantes typisches Schema) noch mehr reizt, als durch die Art der Darstellung, die etwa bei der verwandten Familiengeschichte der „Buddenbrooks" von Thomas Mann viel einheitlicher, stilistisch reiner, tendenzloser ist. In zwei Gruppen sind die Eysen im Romane geschieden. Zu der einen gehören die glücklichen Vertreter und glücklichen Fortsetzer der alten adligen Traditionen, Heinrich, der alte Staatsminister, der am Todestage seines alten Kaisers stirbt und in banger Sorge um die Zukunft seines Geschlechtes die Zinsen seines großen Vermögens für alle Zeiten zur Erziehung der Eysenschen Jugend bestimmt, und Rudolf, der Generalleutnant, dem der Adel eine Verpflichtung, etwas zu leisten, ein steter Sporn zur Arbeit und zu vornehmer Gesinnung ist, der, obwohl selbst mit Leib und Seele Offizier, doch weiß: der Adel braucht heute noch andere Aufgaben als einst, und der deshalb mit seinem Sohne

Georg von Ompteda

Kopfleiste in der Zeitschrift Pan II (1896) Heft 2 von Klöus zu der Dichtung „Aufschwung" von Georg von Ompteda

nicht rechtet, als er sieht: die Maschinen haben's ihm angetan. In derselben Gruppe dann die, denen die Tradition zu einer Fessel wird, die mit vergnüglichem Humore getragen wird von der Stiftsdame, mit Gram von ihrem Bruder, dem einst lauten, lustigen Rittergutsbesitzer, den die Spielschulden seines Sohnes zum frühe todmüden stillen Manne machen, mit komischem Ernste vom Hofchef Fabian, der am Hofe eines Duodezfürsten ein leise ironisch geschildertes Dasein der Etikette führt und im Duell mit dem Jägermeister endet. In derselben Gruppe schließlich die Opfer äußerlicher Repräsentation: Eva, die reiche Gräfin, die ihr Leben nur in Putz und nichtiger Geselligkeit hinbringt, nur bemüht, die schöne Frau zu spielen, und Amélie, die verarmte Tochter des Hofchefs, die, zur Äußerlichkeit erzogen, mit einem österreichischen, schon verheirateten Offiziere durchgeht und verlassen, gebrochen wieder heimkehrt. Die andere Gruppe bilden die, die außerhalb der Tradition stehen oder sich gestellt haben. Hier die, die sie glücklich gesprengt haben wie Ludwig, der Großkaufmann, der ernste tüchtige Arbeiter, wie Emil, der weltberühmte Chirurg. Dort die, die im wahren Sinne Deklassierte sind, wie Cäsar, der komisch Deklassierte, der Schauspieler und Theaterleiter einer kleinen Hofbühne ist, wie Fedor, der mittellose Sohn des Chirurgen, der tragisch Deklassierte, dem der Adel eine Last ist, der ihn sich verdienen möchte, der niemandem etwas verdanken will, sozialistisch zuzeiten denkt, mit dem Proletarier die Hand ballt, und der doch nicht Sozialist ist, da er den Pöbel aller Sorte haßt, da sein adliges Blut sich doch durch tausend Dinge, Sitten und Anschauungen anderer Kreise verletzt und abgestoßen fühlt, der aber auch wieder nicht denkt wie *seine* Klasse, nicht Bourgeois ist, nicht Proletarier, nicht konservativ, nicht liberal, nicht Sozialist, nicht Anarchist, keines Mannes, keines Weibes Freund, ein ganz Einsamer, der Gedichte schreibt, die an die Fieberrhythmen des vierten Teiles von Nietzsches Zarathustra erinnern, der durch Selbstmord endet.

Cäcilie von Sarryn

In der Begrenzung des Problems, in der Wahl nur eines Lebensausschnittes dann wieder Sylvester von Geyer ähnlich, schließt „Cäcilie von Sarryn" die Romanreihe: eine Darstellung des typischen Lebensganges der unverheirateten adligen Frau.

Bis heute hat Ompteda die Vorzüge seiner Adelstrilogie nicht wieder erreicht. Aber auch seine übrige Romanproduktion bleibt, auch wo sie nur bessere Unterhaltungslektüre ist, typisch interessant. Am bewußtesten hat vielleicht Ompteda die Menschen künstlerisch behandelt, die man Normalmenschen nennt. Kein Wunder, daß das auch der Titel eines seiner Romane

Georg von Ompteda

ist, der Roman eines Leutnants, bei dem es bis zum Generalstabsoffizier nicht ganz reicht. Die Schlußworte dieses Romans umschreiben so recht die Menschenwelt, die Ompteda mit Vorliebe darstellt. Da fühlt sich der junge Offizier am Ende doch trotz aller Enttäuschungen als Schöpfer seines Geschickes. Korrigierend und zugleich seine Lieblingsmenschen charakterisierend, setzt da Ompteda die Schlußworte hinzu:

„Er ahnte nicht, daß er sich nur vom Geschick hatte treiben lassen; nicht auf die Höhen, wo die Zugreifer, die Riesen wachsen, die mit eiserner Faust das Leben meistern, die ihr Volk, eine Welt lenken; nicht in die Mittelschichten, wo die Bedeutenden wohnen, die großen Talente, die da hin und her geworfen, hochkommen oder ganz zerschmettert werden, je nach Schicksal und Zufall; sondern in die beschaulichen Ebenen, wo der breite Strom der Menschheit sich wälzt, ehrlich und brav, nicht zum Sternenfluge befähigt, aber auch nicht bedroht vom Sturz in unterirdische Tiefen. Die Menschen, die mit all ihren Schwächen, all ihrer Spießbürgerlichkeit, ihrem belächelten und bespöttelten Normaldasein doch darstellen: den Grundstock, den Stamm, die Gesundheit, die Kraft ihres Volkes."

Wilhelm von Polenz

Wilhelm von Polenz

Was Ompteda nur in seiner Romantrilogie zu gestalten sucht, das versucht Wilhelm von Polenz in der Mehrzahl seiner Werke: er ist wirklich Kulturschriftsteller, im Besten (nicht predigender) Kulturdichter. Dem Hannoveraner ähnlich in der Stellung zu den Standesfragen, nur noch kritischer gegen alles, was am Adel Blasiertheit des Kavaliers ist, noch entschiedener in der Forderung, „ohne Scheu und Schmutz und Ekel hinabzusteigen in die Abgründe des modernen Lebens", entschiedener auch in der Forderung ernstester Selbstprüfung, ist doch der Oberlausitzer (geb. 1861 in Obercunewalde) die viel reichere Natur. Reicher an Kenntnissen von Menschen wie Verhältnissen, reicher an Gedanken und Problemen und tiefer gebildet, vielseitiger interessiert und zielbewußter in dem Aufbau seines dichterischen Gesamtwerkes und strenger gegen sich selbst: er ist in keinem seiner Bücher Unterhaltungsschriftsteller. Polenz hat nicht wie Ompteda nur adlige Sonderprobleme dargestellt: Polenz ist in seinen Hauptwerken der Darsteller aller der Stände und Berufe und Institutionen, die heute eine schwere Krisis durchmachen, des Predigerberufes im „Pfarrer von Breitendorf", des Bauernstandes im „Büttnerbauer", des Standes der meist adligen Großgrundbesitzer im „Grabenhäger", der Ehe in „Thekla Lüdekind", des modernen Schriftstellers in „Wurzellocker". Sicher, daß er noch mehr Gebiete künstlerisch zu umspannen versucht hätte, wenn er nicht, einer der frühen Toten der Generation der sechziger Jahre, schon 1903 gestorben wäre. Denn Polenz, war er auch zunächst nur Darsteller heimischer Gegenwartssorgen und -aufgaben, hatte den weiten Blick des modernen, viel gereisten, vom Gedanken des internationalen Zusammenhangs aller Kulturinteressen überzeugten Menschen. Stammt doch von ihm ein reizvolles Buch über die Vereinigten Staaten: „Das Land der Zukunft."

Anfänge

In seiner literarischen Sturm- und Drangzeit war Polenz ein Mitglied der Schar, die sich anfangs in Berlin, später in Friedrichshagen um die Brüder Hart sammelte. Nur widerwillig war Polenz eine Zeit Jurist gewesen: geschichtlichen, theologischen, soziologischen Studien hatte seine frühe Liebe gegolten, der Trieb, sie künstlerisch zu gestalten, hatte ihn wie viele

nach Berlin geführt. Die Skizze „Versuchung", die in dem Sammelbande „Die Unschuld" vereinigten „Federzeichnungen" und sein erster Roman „Sühne" gehören dieser Zeit an. Man spürt den Einfluß Zolas. Es überwiegt soziale Kritik und soziale Satire. In skizzenhafter Behandlung erscheinen schon hier fast alle die Probleme, denen später seine breit angelegten Romane mit größerer Kunst und größerer technischer Fertigkeit nachspüren. Und sehr erfreulich: im Gegensatz zum mürrischen Asketenernst und überhitzten Propheten-zorn so vieler Sozialkritiker fehlt nicht der Humor. Es ist ganz köstlich, wie der mit seiner Behörde schmollende begüterte Bauer von einem Agitator zum Sozialdemokraten sich begeistern läßt, um dann sogleich bezecht seine neue Weisheit seinem Knechte zu entwickeln. Öfter werden sexuelle Probleme behandelt, tragisch in der „Unschuld", wo ein junges Mädchen als Opfer altjungferlicher Tanten-prüderie blödsinnig wird, humoristisch in der heiklen „Versuchung", in der ein geringerer Künstler leicht hätte frivol werden können: ein biederer Student der Theologie, dem ein Verhältnis mehr als nötige Gewissensangst macht, erhält von seinem in Liebesdingen etwas erfahreneren Vater, auch einem Pfarrer, Absolution.

Wilhelm von Polenz

Photographie Erwin Raupp Dresden

Bald zog sich Polenz von dem Berliner Literatenleben zurück auf die Einsamkeit seiner sächsischen Güter. Er muß eine sonderbare Figur unter den lauten Bohemiens gewesen sein. Hier, in der Oberlausitz, entsteht sein erstes größeres Werk, der Roman der religiösen Krise und der Krise des Predigerberufes: „Der Pfarrer von Breitendorf" (1893). Wie der Roman Moritz von Egidy gewidmet ist — Polenz kannte Egidy persönlich, er war der Schwadronschef des einjährigen Gardereiters in Dresden gewesen —, so sind Egidysche Gedanken in der Gestalt des jungen Pfarrers Gerland von Breitendorf verkörpert. Er ist wie Egidy kein Mensch neuer Gedanken, nur ehrlicher Konsequenzen. Langsam löst sich eine gegen sich selbst strenge Natur, eine nüchterne, gar nicht schwärmerische Natur — nie wird unkünstlerisch gepredigt, nie karikiert — unter dem Einflusse moderner sozialer Verhältnisse und Erkenntnisse von der heutigen Kirche los. Und ein Bild dieser Kirche wird gegeben, ihrer Diener und ihrer Gemeinden, klar, scharf, wahr. Es fehlt nicht an Parallel- und Kontrastfiguren und -schicksalen zum Pfarrer von Breitendorf. Neben diesem glücklichen Kämpfer steht der unglückliche, der Diakonus Fröschel, der keinen anderen Ausweg aus der Qual seiner zweifelnden Gedanken findet als den Tod; neben dem Pfarrer, der sich von

Der Pfarrer von Breitendorf

der Kirche loslöst, steht die Tochter des Dissidenten, die sich in die Kirche hineinsehnt und hineinwächst: ein sehr feines Kontrastproblem, das leider durch die etwas unsichere Zeichnung des Naturforschers, seiner Tochter und ihrer Welt nicht so klar gestaltet ist wie das Problem des Abtrünnigen.

Der Büttnerbauer

„Dem deutschen Nährstande gewidmet," erschien dann zwei Jahre später, 1895, „Der Büttnerbauer", unter den Romanen doch wohl Polenz' Meisterwerk. Der Roman ist die Tragödie vom wirtschaftlichen und menschlichen Niedergang eines Bauernlebens: zugleich typisches Zeitbild und individuelle Lebens- und Schicksalsgestaltung. Es fehlt keine der wirtschaftlichen Erscheinungen, die den Niedergang des Bauernstandes verursachen oder begleiten, keine der bäuerlichen, durch Standestradition vererbten Charaktereigenschaften, die ihn fördern. Typisch sind die einzelnen Niedergangsstadien. Das Gut des Großbauern Traugott Büttner im Schlesisch-Sächsischen, das seit Jahrhunderten den Büttners gehört, ist seit dem Tode des Vaters hypothekarisch überlastet. Verschuldet, da die Rechnung des Vaters auf den Familiensinn der jüngeren Söhne und Töchter falsch gewesen war. So plagt sich der nüchterne, fleißige, ordentliche Mann in einer Zeit fallender Getreidepreise, sinkender Grundrente, steigender Löhne, wachsender Ausgaben, schnelleren, dem bäuerlichen Sinne zu schnellen, Getriebes im Wirtschaftsleben, erschwerter Kreditbedingungen eigentlich nur ab für seine Verwandten. Bis den Sechziger dann doch das nur allzu bekannte Schicksal erreicht. Die erste Hypothek wird gekündigt: der Jude übernimmt sie, der Getreidehändler, der nebenbei Güterschlächter ist und in einer Art mitleidig-gutmütiger Grausamkeit seinem wehrlosen Opfer den Hals zuschnürt. Noch könnte sich der Bauer retten, wenn er an die Grafschaft verkauft, die sein Gut schon auf drei Seiten umklammert. Aber zwischen Juden und Grafen wählt er den geschmeidigen Juden. „Sahn Se den Misthaufen durte?" sagt er zum gräflichen Güterdirektor, einem Leidensgenossen, einem ehemaligen Rittergutsbesitzer, dessen ehrlichem Zureden sich sein Bauerntrotz verschließt, „Sahn Se den Misthaufen durte? Lieber durt druffe verrecken, aber 's Gut gah' ich nich har." Und er unterschreibt den Wechsel des Juden und kommt nur tiefer ins Unglück: was hilft's, daß er schuftet, daß er, hohläugig, abgemergelt, sich abmüht, der derbe, nüchterne Mann, der jetzt zum einsamen Menschenhasser und Menschenverächter geworden ist, dem der Haß gegen die Welt der beste Trost, der Ingrimm das beste Schutzmittel des Trotzigen gegen die gefürchtete Reue ist: der Wechsel muß verlängert und erhöht werden. Und als der gaunerische Schwager, der mit dem Juden unter einer Decke steckt, auch noch die letzte Hypothek kündigt, da wird das Gut versteigert und der Jude ersteht es. Ein Teil wird parzelliert, auf dem anderen eine Ziegelei errichtet. Der Bauer bleibt noch auf dem Hofe, nichts Besseres als ein Knecht seiner Peiniger. Tot ist die Bäuerin, verstreut die Familie, verdorben wie der älteste Sohn, ein im Alkohol vertierter Trottel und die älteste Tochter, die in Berlin erst Amme, dann Büfettmamsell, dann ausgehaltene Geliebte ist, dem Lande und seinem alten Bauernleben verloren, wie der zweite Sohn, der erst Aufseher unter den Sachsengängern war, dann Vizewirt in der Stadt wird, und die zweite Tochter, die an einen vigilanten Sozialdemokraten verheiratet ist. Der Bauer aber geht, als das letzte Kind fort ist, noch einmal zum Abendmahl und erhängt sich.

Es ist reizvoll, zu verfolgen, wie über diese Gestalt dies tendenzlos, schlicht und ohne alle Sentimentalität erzählte Schicksal kommt. Wie der

Bauer halb Opfer der neuen Zeit, halb Opfer eigener individueller, durch Standestradition verstärkter Charakteranlage ist. Eigensinnig und beschränkt trotzig, wo die Zeit Beweglichkeit erfordert; mißtrauisch, wo sein glücklicherer, bauernschlauer Vater vorsichtig; zum Geiz neigend und kleinlich, wo jener sparsam und haushälterisch; eng, wo jener konservativ; trotzig, wo jener energisch gewesen war, ist er nicht ein Mann für diese Zeit. Die Szenen, in denen sein in alter Weltanschauung und enger Verstandesbildung gefangener Geist mit dem unabwendbaren Schicksal ringt, unterliegend im Großen, nur

Wilhelm von Polenz

Umschlagzeichnung von Anker zu Wilhelm von Polenz: Der Büttnerbauer
Verlag von F. Fontane & Co. in Berlin

im Kleinen mal einen bauernschlauen Triumph genießend, sind die Höhepunkte des Romans. Unvergeßlich die Szene, wo der Wechsel präsentiert wird, wo die Macht des mobilen Kapitals dem in Geldgeschäften ängstlichen Bauernhirne wie ein übermächtiger Teufelsspuk erscheinen mag. Dann die Schilderung des Tages der Versteigerung, wo der Büttnerbauer, als ginge ihn die Sache nichts an, in der Arbeit sich betäubt, die Schilderung der Nacht dann, in der der ausgemergelte Mann doch sehnigstark das Stück Getreide, das am schönsten steht, mäht, damit der Gauner von Schwager nicht ernte, was er, der Bauer, gesät; die Schilderung der letzten Tage endlich, da der Bauer — ein Heide ist er im Grunde und seine Frömmigkeit ein nüchterner Vertrag auf Gegenseitigkeit — noch einmal das Abendmahl nimmt, um seinen kirchlichen Verpflichtungen zu genügen, ehe er den letzten Gang tut, da nun schon ganz ein Traumwandelnder zwischen dieser und jener Welt, für die Menschen und ihre „geschwätzige neugierige Art" schon nicht mehr da, nur für sich und seine ihm nicht mehr eigene Scholle. Noch einmal steigt eine letzte dumpfe Wut in ihm auf, als er sieht, daß man ihm das Feld wieder zugepflanzt, das er mühevoll der Wildnis entrissen hatte: dann aber wird es still in ihm:

„Da fiel ihm noch zur rechten Zeit ein, wie sinnlos sein Ärger sei; er brauchte sich ja nicht mehr zu ärgern. Nichts auf der Welt ging ihm mehr was an, wie er keinem mehr was anging.

Noch einmal empfand er die ganze Wonne des wirklich Einsamen, den Stolz, die Verachtung des Bedürfnislosen, der im Begriffe ist, das letzte abgetragene Gewand von sich zu werfen.

Er war mit hastigen Schritten an sein Ziel gelangt. Hier stand der Kirschbaum, mit dunklem, glänzendem, wie poliertem Schafte, bis ins kleinste Ästchen von zierlichen Blütenkelchen bedeckt. Die ersten Bienen schwärmten bereits an der Krone.

Traugott Büttner achtete nicht auf das Summen und den Duft. Er maß den Baum mit prüfendem Blicke. Hier der unterste Ast war stark genug. Wenn er auf den Steinhaufen stieg, konnte er ihn erreichen. Eine Schlinge — dann die Füße loslassen, und dann . . .

Wieder lief ihm ein Fröstеln durch alle Glieder. Ein Druck am Halse, als würde er ihm zugeschnürt, ein würgendes Gefühl im Unterleibe; die Beine drohten, ihm den Dienst zu versagen.

Er mußte sich, von Schwäche übermannt, an den Stamm lehnen. Vor den Augen flimmerte es ihm. Er stand da mit offenem Munde, stieren Blickes. Es war zu fürchterlich, was er tun wollte: Hand an sich selbst legen! Fürchterlich! — Wenn ihm das einer in der Jugend gesagt hätte, daß er so enden werde!

Er betete ein Vaterunser, das erleichterte ihn. Dann richtete er sich auf; der Furchtanfall war vorüber.

Er wollte sterben; tausendmal hatte er sich's überlegt. Es war nicht das erstemal, daß er mit dem Stricke in der Tasche hier draußen stand. Bisher hatte ihn immer noch der Gedanke an seine Kinder abgehalten, das Letzte zu tun. Sie sollten ihn nicht so hängen sehen. —

Nun waren sie fort. Was die anderen sagen würden, die Fremden, war ihm gleichgültig.

Heute wollte er's mal zu Ende führen. Er war ja gut zum Sterben vorbereitet: war zur Beichte gewesen, hatte das heilige Abendmahl genossen; Gott mußte ihm seine Sünde vergeben. —

Jetzt stand er auf dem Steinhaufen, der Strick saß fest am Aste, er brauchte nur den Kopf durch die Schlinge zu stecken. —

Noch einmal hielt er inne. Sein Blick flog über die Felder und Wiesen zu seinen Füßen. Das war sein Land, er starb auf seinem Grund und Boden. Sein Auge suchte das Vaterhaus; da unten lag es, winkte zu ihm herüber aus blühenden Baumkronen.

Fast unbewußt streifte er die Schlinge über den Kopf. Wenn er sich nun mit den Füßen abstieß, war's geschehen.

Noch ein Vaterunser!

Der Strick würgte ihn schon am Halse. Er fühlte die Steine unter sich rollen. Unwillkürlich suchte er eine Stütze mit den Füßen. Umsonst! Er hatte den Grund verloren, sein Körper wurde lang.

Was war denn das an seinem Halse? Ein Band mit eisernen Stacheln! — Sie rissen ihm den Körper in Stücke! Hing er denn? Er sah ja noch alles, ganz deutlich: dort, die beiden Leute, zehn Schritt von ihm. —

So helft mir doch! Schneidet mich ab! Seht ihr's denn nicht! —

Nichts! Sie rühren sich nicht.

Der Wind spielt mit ihren Haaren, sie haben große, stille Augen. Der eine ist sein Vater, er erkennt ihn ganz genau, der Vater mit dem langen, gelben Haar, bartlos. Und das kleine gebückte Männchen daneben ist der Großvater. Ein uralter Mann, mit schiefer Nase und rotumränderten Augen. So stehen sie da und sehen ihm ernst und schweigend zu.

Wilhelm von Polenz

Er will mit ihnen reden. Wenn nur das Band am Halse nicht wäre. — Hilfe! Helft mir! —

Jetzt kommt der Vater heran. Vater! — So, jetzt wird's leichter. — Was sind das für große, schwarze Vögel . . .

Der Wind schaukelt den Körper hin und her. Die Bienen im Kirschbaum lassen sich deshalb in ihrem Geschäfte nicht stören. Der Kopf mit dem grauen Haar hängt tief auf die Brust herab. Die weit aus ihren Höhlen hervorquellenden Augen starren die Scholle an; die Scholle, der sein Leben gegolten, der er Leib und Seele verschrieben hatte."

Der Grabenhäger

Drei Jahre später folgte 1897 „Der Grabenhäger", das Buch ängstlicher ernster Sorge um Land und Stand, der Roman, der in der Komposition wohl die schönsten Linien hat, der am wenigsten zersplittert ist. Alles ist gruppiert um das junge Paar auf Grabenhagen, um Erich von Kriebow und seine junge Frau Kläre von Lenkstädt und ihre erste junge Ehezeit. In den zwei Jahren, die der Roman umspannt, finden sich diese beiden Menschen erst innerlich zusammen: der Mann denkt sich sittlich um, die junge Frau lernt ihre Augen vor Häßlichem nicht zu verschließen, nur um den geliebten Mann, den sie mit Gram und Scham im Sittlichen auf einem anderen Boden stehen sieht, nicht zu verlieren, und wird endlich doch wieder froh: denn aus dem leichtsinnigen, blasierten, launenhaften, ein wenig an pikanten Umgang gewöhnten Offizier und Junker Kriebow wird ein ernster Arbeiter, der über die Vorurteile seines Standes hinauswächst. Im Verkehr mit seinen Nachbarn gehen ihm erst die Augen auf über seinen Stand, über das Problem des Großgrundbesitzes und aller der Volksteile, die von ihm leben. Er wird, anfangs fast widerstrebend, ein Freund gerade der beiden Nachbarn, über die man im Kreise hinwegzusehen liebt, ein Freund des Herrn von Klaven, des Adligen ohne allen Schick, und ein Freund des bürgerlichen Merten, der sich vom einfachen Inspektor und Pächter zum größten Großgrundbesitzer des Kreises emporgearbeitet hat. Und aus den klugen, scharfen, klaren und warmen Worten dieser beiden unermüdlich tätigen Arbeitsmenschen und aus ihren Taten, die diese Worte wahr machen, leuchtet etwas wie eine neudeutsche ländliche Zukunft, die auf dem Lande beides vereinen soll: den sozialen Grundgedanken der neuen Zeit und den schönen Grundgedanken der alten Zeit, die den Grundbesitz auffaßte nicht als ein Geschäft, sondern ein verantwortungsreiches Kulturamt. Am schönsten leuchtet diese Zukunft aus Mertens Bild vom neuen ostelbischen Bauerndorfe, das friedlich inmitten der Rittergüter erstehen soll. Dazu macht Merten selbst einen Versuch: nach dem Tode eines adligen gutmütigen Schreiers, aber verwegenen Spielers, kauft er dessen verarmtes abgewirtschaftetes Gut, nicht aus Landhunger, sondern Merten, der Junggeselle, möchte sich auch so etwas wie eine kleine Unsterblichkeit schaffen, eine Spur von seinen Erdentagen dadurch zurücklassen, daß er etwas tut für die Kultur von Gottes edelstem Geschöpf, für den Menschen. Licht, Luft, Erdreich zum Wurzeln will er ihm schaffen, indem er durch Parzellierung ein Dorf gründet voll lauter selbständiger Wirte mit eigenem Haus und eigenem Acker. So wird die Geschichte einer jungen Ehe zum Rahmen für soziale Wandlungen.

Die folgenden Romane sind in der Komposition loser. Überhaupt ist eine reizvolle Komposition nicht Polenz' Stärke. Er hat eine ewig gleichbleibende Weise, etwa Abstammung, Art, Vorfahren neu auftauchender Per-

Wilhelm von Polenz

sonen zu schildern. Er verwendet auch viel direkte Charakteristik. Aber immer wieder entschädigt dafür sein Stil, diese im Bau der Perioden nahezu nüchterne, unlyrische Art, seine herbe Sachlichkeit, hinter der man doch die innere gemütreiche Anteilnahme und Wärme fühlt, seine Kunst, mit der er aus reichster Welt- und Sachkenntnis gerade die Züge auswählt, die naturwahr gestalten und zugleich typisch stimmen.

Thekla Lüdekind

„Die Geschichte eines Herzens" heißt der Untertitel zu „Thekla Lüdekind" (1900), dem breitesten, figurenreichsten Romane von Polenz. Die Sophoklesworte: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da" bilden das Motto. „Nicht mit dem Kopfe bauen wir unser Leben, sondern mit dem Herzen" lauten die letzten Worte. Dazwischen liegt die Entwicklung einer Frauenseele von den letzten Schuljahren bis zu dem Punkte, wo sie, von ihrem Gatten getrennt, nur der Erziehung ihres Jungen lebt: die Entwicklung eines klugen, weichen, an menschliche Güte glaubenden, „ewig unbewehrten" Herzens, das nur in der Bewahrung seiner selbst einen passiven, aber zähen Widerstand von Kindheit an leistete, eine Entwicklung zu der im Leben notwendigen Härte, zu herberem Empfinden bei doch ungeschmälerter Menschenliebe und gern gewährtem Verzeihen. Der Roman ist ein Buch von der unausrottbaren Güte der Weibesnatur, zugleich Polenz' Beitrag zur Geschichte des ewigen Kampfes der Geschlechter, sein Beitrag auch zur Frauenfrage. Polenz sieht im Geschlecht einen größeren Gegensatz als den, den Lebensalter, Rasse und Stand schaffen. „Ein anderer Leib, eine andere Seele, eine andere Sittlichkeit! . . . Man sah verschieden, man dachte verschieden, man fühlte verschieden." Aber Polenz kennt auch, was diesen Gegensatz überbrücken kann. In der Frauenfrage ist Polenz kein blinder Parteigänger der Emanzipationssüchtigen, unter denen er mit rechtem Blick die vielen komischen schreienden Mitläuferinnen erkennt. Er versteht wohl eine Ausnahmenatur wie eine Freundin Theklas und gibt ihr das Recht, im Manne nur den brutalen, gewissenlosen, egoistischen Vergewaltiger der Rechte der Frau zu sehen, aber sein Herz steht auf seiten Thekla Lüdekinds, die nur schmerzvoll, weil sie muß, zur Selbständigkeit reift, dann aber tapfer ihre Ehe löst und doch nicht — bleibt ihr doch ein schön gezeichneter Freundeskreis! — in das wütende Gezeter der Männer einstimmt. Sehr reizvoll ist in diesem Romane die lange Reihe der Frauengestalten: der Selbständigen wie der Unselbständigen, der Temperamentvollen und Temperamentlosen, der Koketten und Naiven, der Hausmütterchen und der Emanzipierten. Am herrlichsten sind wohl die Alten: auf der einen Seite die Tante Wanda, die aus Liebe ledige Frau mit den weiten geistigen Interessen und ihrem wissenschaftlich anregenden Kreise, sicher eine von Polenz' besten Charakterzeichnungen; auf der anderen Seite Theklas Schwiegermutter, die Frau mit der alten Tradition, für welche die Frau immer die nachgebende sein muß. Man vergleiche nur mal diese Gestalt, auf deren Seite der Dichter *nicht* steht, und die Art, wie er ihre Lebensanschauung begründet, so daß sie recht hat, solange sie das Wort hat, mit der billigen, karikierenden Art so vieler Frauenromane. Und welch ein reicher Künstler Polenz ist, das zeigt gerade dieser Roman, der in zwei Frauen typische Frauengestalten aus dem „Grabenhäger" variiert. Kläre und Thekla sind aus der gleichen Sphäre; aus der gleichen Sphäre stammen auch ihre koketten Gegenspielerinnen, die Mira im „Grabenhäger", die Lily von Ziegrist in der „Thekla Lüdekind". Aber wie verschieden sind sie

gezeichnet; wie denkt man sie sich schon als Erscheinungen verschieden! Wie klingen ihre Reden anders, wie ist um jede ein anderer Dunstkreis!

Wilhelm von Polenz

Wurzellocker

Schließlich „Wurzellocker", der Roman des modernen Schriftstellers. Auch er ein Krisenroman, ein Entwicklungsroman. Der Entwicklungsgang der modernen Literatur, wie ihn Polenz sieht, ist zusammengedrängt in die zwei geschilderten Entwicklungsjahre des Schriftstellers Fritz Berting, der in dieser Zeit aus der literarischen Boheme und aus der, wenn auch innerlich verarbeiteten Schlagwortkunst des Tages herauswächst. Zu Beginn des Romanes ist er Zolaenthusiast, physiologischer Naturalist: sein Ideal ist der große, naturwissenschaftlich orientierte, gegen alle falsche Moral und Unnatur gerichtete Experimentalroman, der für seine Dokumente „die allernüchternste Unterlage des Alltäglichen", der Tatsachen, braucht. Er schreibt einen Roman mit der charakteristischen Überschrift: Das Geschlecht. Sieht er doch (wie jeder Naturalist) im Geschlecht die Stelle, wo man an die menschliche Natur herankommt, im Geschlechtstrieb einen autokratischen Herrscher, einen launenhaften Störenfried, aber auch den großen Künstler, unter dessen unsichtbaren Fingern alles Farbe und Form bekomme, und den ewig wachen Regulator des Leibes wie der Seele! In den Schriftstellern nun, mit denen Berting zusammenkommt, treten ihm die sich ablösenden literarischen Moden der Zeit entgegen: die mystische sexuelle Nervenkunst der Sublimen, Sensitiven und Differenzierten in dem Prachtbilde des internationalen polnischen Barons Chubsky, die geheimnistrunkene Lallkunst der symbolistischen Esoteriker in den Gestalten des allzu jugendlichen Theophil Hilscher und Marcus Hiesel. Die Welt, aus der Perspektive des Caféhauses gesehen, verkörpert ein jüdischer Literat. Mit humorvollem Lächeln werden diese Gestalten begleitet oder wird über sie weggegangen. Tiefer gräbt die Kritik, die ein Freund Bertings am Naturalismus übt: als einer Kunst der Oberfläche, die, einst nötig gegen Verflachung und Philistertum, jetzt selbst verflache, die den Fluch aller radikal-demokratischen Systeme trage, daß sie, die auf Freiheit abziele, doch schließlich in der Fesselung des Individuums enden müsse. Wie den meisten Künstlern der Zeit, wird dann auch Fritz Berting Nietzsche das große Erlebnis. Aber auch hier weiß der kritische Freund zu dämpfen. Was Fritz Berting erzieht, ist schließlich nicht Kritik, nicht Lektüre, das ist Leben, ein großes Liebeserlebnis am meisten, dessen tragischer Abschluß — der Tod der Geliebten — hinter das einseitig betonte Thema seines ersten Romanes ein Fragezeichen setzt. Daß das Leben kein genußvolles Schauspiel für Ästheten ist, sondern von seinen Trägern gestaltete Zeit, das lernt er ebenso einsehen, wie daß die Kunst kein ästhetisches Dogma braucht, sondern Persönlichkeiten, die Ehrfurcht haben vor dem großen Ethos des Daseins:

„Was war Literatur? Eine Sammlung von Schulbegriffen, die heute galten, morgen verworfen wurden. Eine Abstraktion von klugen Köpfen, aus so und so viel Begriffen zurecht gemacht und als System ausgegeben; die lebendige Dichtung sah anders aus. Was hatte ein Dichter mit den Moden der Literatur zu tun?"

So deutlich die Entwicklungslinie des Romanes ist, so viel er kluge, geistreiche, tiefe Gedanken — sie enthalten die Grundzüge einer modernen Literaturgeschichte — aufweist, so steht er doch als gestaltendes Kunstwerk nicht so hoch wie die vorhergehenden Werke. Und doch kein Zeichen einer nachlassenden Kraft! Wieviel wir an Polenz verloren haben, zeigt, was er hinterließ, sein Romanfragment „Glückliche Menschen" und ein Band Gedichte.

Wilhelm von Polenz

Novellen

Hinter den sozialen Romanen treten die Novellen und Erzählungen zurück. Manche sind — wie etwa die im „Pan“ 1896 veröffentlichte Erzählung „Die Glocken von Krummseifenbach“, ein Beitrag zur Psychologie des echten Bauern — Beiträge zu den Themen der Hauptwerke. Nur eine Novelle ist an künstlerischem Werte den großen Romanen ebenbürtig, die Novelle „Wald“. Eine einfache Ehegeschichte, die eine junge Frau zwischen zwei älteren Männern, ihrem barschen rauhen Gatten, einem Oberförster, und einem weicheren, gemütvolleren ehemaligen Major zeigt. Aber der Schauplatz dieser Geschichte ist nicht wie so oft der Salon in der Großstadt, sondern er ist in die Waldeinsamkeit verpflanzt: der Wald hat teil an ihrem Verlauf, der Wald im Wechsel der Jahreszeiten ist der jeweilige Stimmungsfaktor dieser stimmungsreichsten Dichtung von Polenz.

Wald

Dramen

Wie so mancher erzählende Künstler hielt sich auch Polenz für einen Dramatiker. Er war es nicht. Sein Drama vom entlassenen Strafgefangenen „Andreas Bockholdt“ ist mit Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten überladen, und auch sein bester dramatischer Versuch, ein Kleistdrama, erreicht nicht die Höhe seiner erzählenden Kunst.

Die Glocken von Krummseifenbach

Kopfleiste von Hans Unger Pan Jahrg. II (1896) Heft 2

Theodor Fontane

Theodor Fontane

In den sechziger Jahren liegen die Geburtsjahre der neuen Generation: im Jahre 1819 ist Theodor Fontane, über ein Menschenalter früher, geboren. Den Jungen aber galt er als einer der Ihren, und keine Darstellung der neuesten Literatur darf auf ihn verzichten. Und doch wird wohl Adolf Bartels recht behalten, wenn er meint, man wird ihn nach hundert Jahren, wenn man die Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts mehr im ganzen sieht, zusammen mit seinen Altersgenossen Gottfried Keller und Klaus Groth nennen, und nicht mit Hauptmann und den anderen Modernen.

Der Jüngling und Mann

Nur von dem alten Fontane, dem Sechziger und Siebziger, der auf die Jungen wirkte, der sie ermunterte, soll hier die Rede sein. Nicht von dem

Theodor Fontane, etwa 50 Jahre alt

Nach dem Ölbild von Antonie Eichler im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers Friedrich Fontane in Berlin

Prinz Louis Ferdinand.

Von Th. Fontane

Sechs Fuss hoch aufgeschossen,
Ein Kriegsgott anzuschau'n,
Der Liebling der Genossen,
Der Abgott schöner Frau'n;
Blauäugig, blond, verwegen
Und in der jungen Hand
Den alten Preussendegen:
Prinz Louis Ferdinand.

Zeichnung von O. Wisniewski in der Zeitschrift Argo
Herausgegeben von Fr. Eggers, Th. Hosemann, B. von Lepel. Breslau 1860

Jüngling und Mann, an dessen äußere Erscheinung das Bild von Antonie Eichler, an dessen Kunst die illustrierte Eingangsstrophe zum „Prinzen Louis Ferdinand" wenigstens erinnern mag, nicht von dem Apotheker, der nebenher Dichter war und dann Journalist ward, nicht vom Mitglied der Künstlervereinigung vom „Tunnel über der Spree", nicht vom preußischen offiziösen Korrespondenten in London, der im schottischen Bergland sich als Dichter und Landschaftsschilderer und Kulturhistoriker fand, nicht vom Redakteur an der Kreuzzeitung, auch nicht vom Wanderer durch die Mark, nicht vom „Schlachtenbummler", der 1870 gar gefangen ward. Nicht von dem langsam an sich schulenden, der noch 1857 sich zwar eine dichterische Natur, aber keine große nannte, von sich sagte: „es drippelt nur so", nicht von diesem, dem Balladendichter, soll hier die Rede sein, sondern von dem Fontane, der 1878 an Klaus Groth schrieb: Theodor Fontane

Dördem bi minen Balladenkroam
mit all de groten schottschen Noam':
Percy und Douglas und noch manch een
(all mit Is'n uppn Kopp un mit Is'n an de Been),
doa wührd mi de Bost so wied, so wied,
un ick schreew denn wull sülver en Percy-Lied.

So gung dat männig, männig Joahr,
awers as ick so rümmer um fortig woar,
doa seggt' ick mi: „Fründ, si mi nicht bös,
awers all dat Tüg is to spektakulös,
wat süll all de Lärm? Woto? Upp min Seel,
dat allens bummst un klappert to veel;
ick bin mihr för allens wat lütt un still,
en beten Beschriewung, en beten Idill,
wat läuschig is, dat wihr so mine Oart,
dat Best' bliewt doch ümmer dat Menschenhart."

So seggt' ick mi; antwurten deed ick nix,
awers all mine Ritters, de noahm ick fix
un ehr' Schillen un Speeren noahm ick dato
un packt' allens in, un schlott denn to,
un in'n Kasten liggen se noch pêle mêle
un vörbi wihr nu dat Puppenspeel.

Dat Puppenspeel, joa! Awers „min Jehann"
dat richtige Lewen dat fung nu ihrst an,
un ick hürte nu blot noch, wat sünsten ick mied:
Dat Mignon- un dat Harfner-Lied; —
doa hatt' ick dat Beste för dat wat grot,
hatte Goethe, Mörike und Klaus Groth.

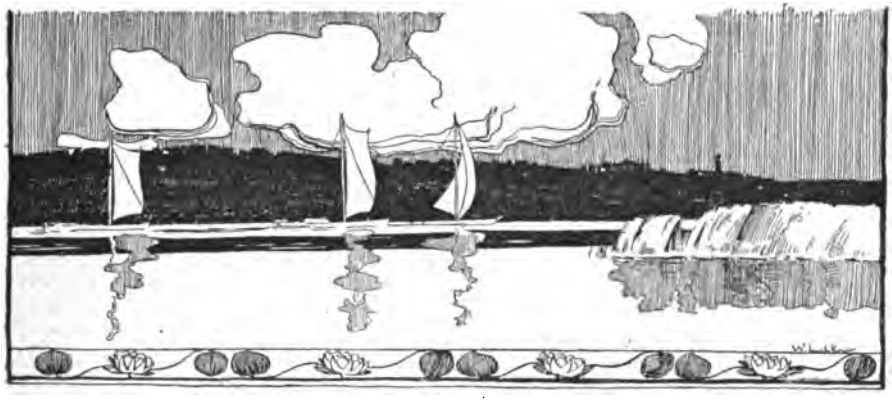
In diesen Versen gibt der Dichter stiller, vön Humor und Resignation seltsam durchwehter Lebensbetrachtungen, der etwa das Gedicht schrieb: Der Altersdichter

Eigentlich ist mir alles gleich,
der eine wird arm, der andre wird reich,
aber mit Bismarck — was wird das noch geben?
Das mit Bismarck, das möcht ich noch erleben.

Eigentlich ist bloß alles so so,
heute traurig, morgen froh,

Frühling, Sommer, Herbst und Winter,
ach, es ist nicht viel dahinter.
Aber mein Enkel, soviel ist richtig,
wird mit Nächstem vorschulpflichtig,
und in etwa vierzehn Tagen
wird er eine Mappe tragen,
Löschblätter will ich ins Heft ihm kleben —
Ja, das möcht ich noch erleben. usw.

der Alterslyriker, der etwa auf der Kuppe der Müggelberge — man vergleiche das mit den Kopf- und Fußleisten von Walter Leistikow hier wiedergegebene Gedicht — eine „Semnonen-Vision" hatte, und der Erzähler sein Programm. Und wie er es erfüllt, vor allem als Erzähler, das erweckt unter den Jungen die Empfindung: Dieser Sechziger und Siebziger gehört zu uns. Zu uns gehört der Schöpfer der modernen, auf dem Boden der Mark oder in Berlin lokalisierten Romane, der Dichter der „L'Adultera" und der „Cécile", der „Irrungen, Wirrungen" und der „Stine", der „Frau Jenny Treibel" und der „Effi Briest", der „Poggenpuhls" und des „Stechlin". Und diesen Fontane gilt es, zu charakterisieren. Es ist nicht der ganze Erzähler: auch der Sechziger und Siebziger umspannte als Darsteller ein paar Jahrhunderte und ein paar Länder mehr. Er gab in seinem größten Romane „Vor dem Sturm" (1878) ein großes Kulturbild des preußischen Staates und der preußischen Menschen vor dem Jahre 1813, das er trotz seiner Begeisterung für die Errungenschaften des neuen Reiches und der neuen Zeit doch für Preußens größtes Jahr hielt. Er ergänzte dann dies Bild durch seinen „Schach von Wuthenow" (1883), ein Psycholog und Richter jener haltlosen Menschen, die das Jahr 1806 hinwegfegte. Er eroberte sich in „Grete Minde" (1880) das sechzehnte, in „Ellernklipp" (1881) das achtzehnte Jahrhundert und gab in diesen zwei Erzählungen Musterbeispiele eines einzigartig gedrängten Stiles, der in fünf Zeilen ganze Seiten Anschauung zusammenpreßt. Er lokalisierte seinen Roman „Quitt" (1891) zum größten Teile in Nordamerika, und nie hat Fontane seinen Vorstellungen von Schuld und Sühne einen so zugespitzt symbolischen Ausdruck gegeben, wie in diesem Romane, wo er seinen Helden dem Gesetze entzieht, dem Schicksale überliefert, ihn nach einem sühnenden Leben doch fast den gleichen Tod wie sein Opfer sterben läßt. Man unterschätze auch eine Erzählung wie „Unterm Birnbaum" (1885) nicht: das konnte eben nur Fontane, aus einem Stoff zu einem Kriminalroman durch Humor und Ironie und ein überwucherndes Arabeskenwerk von Einfällen ein Kunstwerk gestalten. Und schließlich: Fontane gab in „Unwiederbringlich" (1891), einer in Holstein lokalisierten Novelle, so etwas wie ein melancholisches Seemärchen, und im „Graf Petöfy" (1884) einen Roman aus dem modernen Österreich-Ungarn. Und es ist echtester Fontane, wenn er hier eine junge Frau zwischen einen alten und jungen Mann stellt, wenn er den Alten, der gegen die Natur die Junge hatte an sich fesseln wollen, freiwillig aus dem Leben scheiden, die Jungen aber trotzdem nicht froh werden läßt; und es ist ein Einfall, den nur Fontane, der große Plauderkünstler, haben, eine Aufgabe, die nur er sich stellen konnte, wenn er den Grafen Petöfy die junge Schauspielerin Franziska Franz nur wegen ihrer Plauderkunst heiraten läßt. Kein Wunder, daß sich Fontane ärgerte, wenn man ihn nur nach seinen Berliner Romanen beurteilte. An Storm



Theodor Fontane

Auf der Kuppe der Müggelberge

(Semnonen-Viſion)

Ueber den Müggelſee ſetzt mich der Ferge.
Nun erklettr' ich die Müggelberge,
Mir zu Häupten rauſchen die Kronen
Wie zu Zeiten der Semnonen,
Unſrer Urahnen, die hier im Eichwaldsſchatten
Ihre Gottheitsſtätten hatten.

Und die Spree hinauf, an Buchten und Seen,
Seh' ich wieder ihre Lager ſtehn
Wie damals' beim Aufbruch. Tauſende ziehn
Hin über die Dahme . . . Der Vollmond ſchien.

Am Eierhäuschen hebt es an:
Eine Vorhut, etliche dreißig Mann,
Ein Bardentrupp folgt von Friedrichshagen,
Wo jetzt noch Nachkommen die Harfe ſchlagen,
Bei Kiekemal und bei Kiekebuſch
Blaſen Hörner den Abſchiedstuſch.

Auf Flößen kommen Andre geſchwommen,
Haben den Weg bis Schmöckwitz genommen,
Bis Schmöckwitz, wo, Wandel der Epochen,
Jetzt Familien Kaffee kochen.
Aus der „Wuhlhaide" treten, wirr und verwundert,
Geſchwindſchritts immer neue Hundert
Und bei Woltersdorf und am Dämeritz-See
Sammelt ſich ſchon das Corps d'armée.

Jetzt aber — der Dämeritz iſt überſchritten —
An des Zuges Ausgang und inmitten
Erblick' ich Mädchen, erblick' ich Fraun,
Alle thuneldiſch anzuſchaun,
Alle mit Butten, alle mit Hucken,
Draus blond die kleinen Germanen kucken —
So ziehen ſie ſüdwärts mit Kiepen und Kobern,
Von der Müggel aus die Welt zu erobern.

C I D

Seite aus dem Pan II (1896) Heft 1. Der Bildſchmuck von W. Leiſtikow

Theodor Fontane

hatte er die „Husumerei", die „Provinzsimpelei" getadelt; nun muß er es erleben, daß eine „gebildete" Leserin seiner Romane rühmend zu ihm sagt: „Sie sind so interessant, man kennt alle Straßen." Und er plant einen „ganz balladesken" Roman, Klaus Störtebecker und Godecke Michel sollen die Helden sein. „Die Leute mögen dann sehen," schreibt er an seinen Sohn, „daß ich auf Zoologischen Garten und Hankels Ablage nicht eingeschworen bin, und daß ich imstande bin, meine Personen ebensogut eine Simplizitätssprache wie die Bummel- oder Geistreichigkeitssprache der Berliner Salons sprechen zu lassen."

Man muß dies Ergänzungsbild vor sich haben, wenn man den Künstler der Berliner Gegenwartsromane charakterisiert.

L'Adultera

„L'Adultera" (1882) ist Fontanes erster moderner Roman. An Heyse, an Storm hat man erinnert: schon die Zusammenstellung sagt es eigentlich, ohne zwingenden Grund. Die Technik, die Art, Menschen und Verhältnisse durch ein Verweilen auf charakteristischen Situationen, durch ein breites, behagliches Ausschmücken zu schildern, die Art der Gesprächsführung empfinden wir schon ganz als „Fontanisch". Nur „bodenständiger" sind seine späteren Menschen, und ein wenig herber entwickelt sich die Handlung. In „L'Adultera" entgleitet, unmerklich, eigentlich unleidenschaftlich, aber doch zwingend wie nur je bei Fontane, eine junge Frau aus französischem Adel ihrem älteren Gatten, einem getauften jüdischen Finanzmann, einer „humoristisch sentimentalen", manchmal zynisch derben, „wohlwollenden", aber „ungeschickten" Natur. Melanie entflieht mit einem jungen Hausgenossen, sie weiß, sie tut ein Unrecht, aber sie empfindet es nicht als ein Unrecht; es quält sie, dem älteren Gatten wehgetan zu haben, aber sie mußte sich scheiden und hofft in neuer Ehe auf ein neues Glück. Es wird ihr schwer: die Gefeierte muß erleben, wie die Gesellschaft sie ächtet, die Reiche muß sich in ärmliche Verhältnisse schicken. Aber das Ende ist Versöhnung, auch mit dem früheren Gatten. Die Weihnachtslichter brennen dem neuen Paare am Ende der Erzählung „in einem ungetrübten Glanz".

Cécile

„Nimm es nicht tragischer als nötig und grüble nicht zuviel über das alte leidige Thema von Schuld und Sühne" — das stand auf der letzten Seite der „L'Adultera". Der Dichter der „Cécile" (1887) und der „Effi Briest" (1895) hätte das Wort anders gewendet. Entsagung, Entsühnung kennt er. Cécile, das ist ein Figürchen, wie sie der alte Fontane auf der Straße liebte, eines jener „Frauengesichter, aus denen man lange schreckliche Romane herauslesen kann, schrecklich durch Schuld und schrecklich durch Sühne". Ein rührend unwissendes, an einen „Jeu-Oberst" verheiratetes Geschöpf, das ihre Vergangenheit sühnen möchte. Nicht, daß sie Fürstengeliebte war, da hatte sie, was „die Welt verweigerte: Liebe und Freundschaft, und um der Liebe willen auch Achtung ... Vornehmheit und Herzensgüte sind nicht alles, aber sie sind viel" — sondern daß um ihretwillen, gegen ihren Willen ein Mensch im Duell fallen mußte. Sie steckt noch „in der Welt Eitelkeiten", aber sie lebt nun in der Pflicht. Da wird ein adliger Zivilingenieur, ein weitgereister Weltmann, ihr Reiseführer im Harz, ihr Freund. Aber seine Unbefangenheit ist hin, als er ihre Vergangenheit erfährt. Er wird mißtrauisch, er glaubt mit sich gespielt, und in einer bösen Stunde fallen ein paar rücksichtslose, zu spät bereute Worte. Der Oberst, der „Mann der Determiniertheiten", knallt ihn nieder, Cécile scheidet freiwillig aus dem Leben.

Und ähnlich in „Effi Briest“. Blutjung folgt Effi Briest, die Herrentochter von Hohen-Cremmen, dem Landrate Baron von Innstetten, der schon ein Verehrer der Mutter war, nach dem einsamen Kessin. Ein dunkles Etwas treibt sie von Innstetten, dem Herzenskühlen, dem Berechnenden, der ihre

Theodor Fontane
Effi Briest

Theodor Fontane
im Alter

Photographie
E. Sieber
Berlin

Gespensterangst als Erziehungsmittel zu ehelicher Treue ausnutzt, weg, dem etwas zynischen, unglücklichen, melancholisch trotzenden Major Crampas zu. Sich nicht zur Freude: denn sie ist ohne Leidenschaft. Und sie atmet auf, als Innstetten nach Berlin versetzt wird: die Gefahr scheint vorüber. Jahre vergehen. Sie weiß sich schuldig, aber die Schuld lastet nicht auf ihr: eine echte Fontanesche Figur, kennt sie keine rechte Reue, keine rechte Scham, nur Angst, Todesangst und ewige Furcht, es komme an den Tag. Und es

kommt an den Tag, als die Angst eingeschläfert ist. Und nun geht alles seinen grausam nüchternen Gang. Das „tyrannisierende Gesellschafts-Etwas fragt nicht nach Charme und nicht nach Liebe, nicht nach Verjährung . . . Die Welt ist einmal wie sie ist, und die Dinge verlaufen nicht, wie wir sie wollen, sondern wie die andern wollen". Der Ehrenkultus ist Götzendienst, aber man muß sich unterwerfen, solange der Götze gilt. Crampas fällt im Duell, Effis Tun müssen selbst ihre Eltern verdammen, einsam lebt sie in Berlin, eine kränkelnde Büßerin. Sie muß das Schmerzlichste erleben, wie Innstetten ihr Kind in der Abwehr gegen sie erzieht. Aber auch ihr Haß gegen den kleinlich Grausamen verraucht, todkrank darf sie nach Hohen-Cremmen heimkehren und sterben. Was Melanie in Fontanes erstem Romane von Tintorettos L'Adultera sagt, das ist wie von Effi Briest geschrieben: Sie wirkt rührend. „Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld . . . Und alles wie vorher bestimmt." Es ist nutzlos, zu grübeln, wer eigentlich schuld ist, meint Effis prächtiger Vater zu ihrer Mutter, es sind die letzten Worte des Romans: „Ach, Luise, laß . . . das ist ein zu weites Feld."

Irrungen, Wirrungen

In Resignation klingt „Effi Briest" aus. In der Bresche stehen, aushalten, Resignation üben, das ist unsere Pflicht, so meint ein Freund zu Innstetten, als der in Reue sein Leben verpfuscht hält. Resignation ist auch der Ausklang der „Irrungen, Wirrungen" (1888), jenes Romanes, der wie „Stine" (1890) die Liebe vor der Ehe, die freie Liebe, zum Gegenstande hat, dies Lieblingsthema der Jungen. Aber wenn die Jungen von freier Liebe sprechen, da geht es ohne eine Art Apotheose nicht ab. Fontanes Art ist das nicht. Sein Gardeleutnant, der Baron Botho von Rienäcker, und seine Lene Nimptsch, die Plätterin, wissen, daß sie einmal auseinander müssen, und sie murren trotzdem nicht. Sie genießen die kleinen, von Fontane so hochgewerteten Freuden, wenn der Baron in die alte halbverfallene Gärtnerei kommt, um mit Lene und der alten Nimptschen und der behäbigen Frau Dörr zu plaudern, oder wenn sie einen Feldweg hinausgehen und auf einem Unkrauthaufen ausruhen, während die Musik vom Zoologischen Garten herüberklingt oder die Raketen steigen. Und der Höhepunkt ist ein Ausflug nach Hankels Ablage. Die Ahnung baldigen Abschieds liegt schon darüber. Er kommt gleich danach. Botho soll heiraten. Schwer wird es ihm, sich von Lene zu lösen. Denn hier fand er Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit, alle die kleinen, „mitunter sehr, sehr kleinen Dinge, die, trotzdem sie klein sind, für ihn das Leben oder doch des Lebens Bestes bedeuten". Er hat eine Gleichgültigkeit gegen den Salon und einen Widerwillen gegen alles Unwahre, Geschraubte, Zurechtgemachte. „Chic, Tournure, savoir-faire — mir alles ebenso häßliche wie fremde Wörter." Aber es liegt nicht in ihm, „die Welt herauszufordern und ihr und ihren Vorurteilen öffentlich den Krieg zu erklären". Er wollte ein verschwiegenes Glück, es ist nicht möglich. Der Mensch braucht nicht Glück, aber Ordnung. Und Ordnung ist Ehe. Das weiß auch Lene. Das klingt unendlich prosaisch, aber ein Zauber der Schönheit liegt darüber, der Zauber der echten, phrasenlosen Tatsachenkunst, jener Kunst, die die Jungen erstrebten, Fontane erreichte. Es kommt die wundervoll schlichte Abschiedsszene:

„Und nun kam er. Lene stand am Gitter und empfing ihn wie sonst; nicht der kleinste Zug von Vorwurf oder auch nur schmerzlicher Entsagung lag in ihrem Gesicht. Sie nahm seinen Arm, und so gingen sie den Vorgartensteig hinauf.

„Es ist recht, daß du kommst . . . Ich freue mich, daß du da bist. Und du mußt dich auch freuen."

Unter diesen Worten hatten sie das Haus erreicht und Botho machte Miene, wie gewöhnlich, vom Flur her in das große Vorderzimmer einzutreten. Aber Lene zog ihn weiter fort und sagte: „Nein, Frau Dörr ist drin . . ."

„Und ist uns noch bös?"

„Das nicht. Ich habe sie beruhigt. Aber was sollen wir heut mit ihr? Komm, es ist ein so schöner Abend, und wir wollen allein sein."

Er war einverstanden, und so gingen sie denn den Flur hinunter und über den Hof auf den Garten zu. Sultan regte sich nicht und blinzelte nur beiden nach, als sie den großen Mittensteig hinauf und dann auf die zwischen den Himbeerbüschen stehende Bank zuschritten.

Als sie hier ankamen, setzten sie sich. Es war still, nur vom Felde her hörte man ein Gezirp und der Mond stand über ihnen.

Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: „Und das ist nun also das letzte Mal, daß ich deine Hand in meiner halte?"

„Ja, Lene. Kannst du mir verzeihn?"

„Wie du nur immer frägst. Was soll ich dir verzeihen?"

„Daß ich deinem Herzen wehe tue."

„Ja, weh tut es. Das ist wahr."

Und nun schwieg sie wieder und sah hinauf auf die blaß am Himmel heraufziehenden Sterne.

„Woran denkst du, Lene?"

„Wie schön es wäre, dort oben zu sein."

„Sprich nicht so. Du darfst dir das Leben nicht wegwünschen; von solchem Wunsch ist nur noch ein Schritt . . ."

Sie lächelte. „Nein, das nicht. Ich bin nicht wie das Mädchen, das an den Ziehbrunnen lief und sich hineinstürzte, weil ihr Liebhaber mit einer andern tanzte. Weißt du noch, wie du mir davon erzähltest?"

„Aber was soll es dann? Du bist doch nicht so, daß du so was sagst, bloß um etwas zu sagen."

„Nein, ich hab' es auch ernsthaft gemeint. Und wirklich (und sie wies hinauf), ich wäre gerne da. Da hätt' ich Ruh'. Aber ich kann es abwarten . . . Und nun komm und laß uns ins Feld gehen. Ich habe kein Tuch mit herausgenommen und find' es kalt hier im Stillsitzen."

Und so gingen sie denn denselben Feldweg hinauf, der sie damals bis an die vorderste Reihe von Willmersdorf geführt hatte. Der Turm war deutlich sichtbar unter dem sternenklaren Himmel, und nur über den Wiesengrund zog ein dünner Nebelschleier.

„Weißt du noch," sagte Botho, „wie wir mit Frau Dörr hier gingen?"

Sie nickte. „Deshalb hab' ich dir's vorgeschlagen, mich fror gar nicht oder doch kaum. Ach, es war ein so schöner Tag damals, und so heiter und glücklich bin ich nie gewesen, nicht vorher und nicht nachher. Noch in diesem Augenblicke lacht mir das Herz, wenn ich daran zurückdenke, wie wir gingen und sangen: ‚Denkst du daran'. Ja, Erinnerung ist viel, ist alles. Und die hab' ich nun und bleibt mir und kann mir nicht mehr genommen werden. Und ich fühle ordentlich, wie mir dabei leicht zumute wird."

Er umarmte sie. „Du bist so gut."

Lene aber fuhr in ihrem ruhigen Ton fort: „Und daß mir so leicht ums Herz ist, das will ich nicht vorübergehen lassen und will dir alles sagen. Eigentlich ist es das Alte, was ich dir immer schon gesagt habe, noch vorgestern, als wir draußen auf der halb gescheiterten Partie waren, und dann nachher, als wir uns trennten. Ich hab' es so kommen sehn, von Anfang an, und es geschieht nur, was muß. Wenn man schön geträumt hat, so muß man Gott dafür danken und darf nicht klagen, daß der

Traum aufhört und die Wirklichkeit wieder anfängt. Jetzt ist es schwer, aber es vergißt sich alles oder gewinnt wieder ein freundliches Gesicht. Und eines Tages bist du wieder glücklich und vielleicht ich auch!"

„Glaubst du's? Und wenn nicht? Was dann?"

„Dann lebt man ohne Glück."

„Ach, Lene, du sagst das so hin, als ob Glück nichts wäre. Aber es ist was, und das quält mich eben und ist mir doch, als ob ich dir ein Unrecht getan hätte."

„Davon sprech' ich dich frei. Du hast mir kein Unrecht getan, hast mich nicht auf Irrwege geführt und hast mir nichts versprochen. Alles war mein freier Entschluß. Ich habe dich von Herzen lieb gehabt, das war mein Schicksal, und wenn es eine Schuld war, so war es meine Schuld. Und noch dazu eine Schuld, deren ich mich, ich muß es dir immer wieder sagen, von ganzer Seele freue, denn sie war mein Glück. Wenn ich nun dafür zahlen muß, so zahle ich gern. Du hast mich nicht gekränkt, nicht verletzt, nicht beleidigt, oder doch höchstens das, was die Menschen Anstand nennen und gute Sitte. Soll ich mich darum grämen? Nein. Es rückt sich alles wieder zurecht das. Und nun komm und laß uns umkehren. Sieh nur, wie die Nebel steigen; ich denke, Frau Dörr ist nun fort und wir treffen die gute Alte allein. Sie weiß von allem und hat den ganzen Tag über immer nur ein und dasselbe gesagt."

„Und was?"

„Daß es so gut sei."

Frau Nimptsch war wirklich allein, als Botho und Lene bei ihr eintraten. Alles war still und dämmerig und nur das Herdfeuer warf einen Lichtschein über die breiten Schatten, die sich schräg durch das Zimmer zogen. Der Stieglitz schlief schon lange in seinem Bauer, und man hörte nichts als dann und wann das Zischen des kochenden Wassers.

„Guten Abend, Mutterchen," sagte Botho.

Die Alte gab den Gruß zurück und wollte von ihrer Fußbank aufstehen, um den großen Lehnstuhl heranzurücken. Aber Botho litt es nicht und sagte: „Nein, Mutterchen, ich setze mich auf meinen alten Platz."

Und dabei schob er den Schemel ans Feuer.

Eine kleine Pause trat ein; alsbald aber begann er wieder: „Ich komme heut, um Abschied zu nehmen und Ihnen für alles Gute und Liebe zu danken, das ich hier so lange gehabt habe. Ja, Mutterchen, so recht von Herzen. Ich bin hier so gern gewesen und so glücklich. Aber nun muß ich fort, und alles, was ich noch sagen kann, ist bloß das: es ist wohl das Beste so."

Die Alte schwieg und nickte zustimmend. „Aber ich bin nicht aus der Welt," fuhr Botho fort, „und ich werde Sie nicht vergessen, Mutterchen. Und nun geben Sie mir die Hand. So. Und nun gute Nacht."

Hiernach stand er schnell auf und schritt auf die Tür zu, während Lene sich an ihn hing. So gingen sie bis an das Gartengitter, ohne daß weiter ein Wort gesprochen wäre. Dann aber sagte sie: „Nun kurz, Botho. Meine Kräfte reichen nicht mehr; es war doch zu viel, diese zwei Tage. Lebe wohl, mein Einziger, und sei so glücklich, wie du's verdienst, und so glücklich, wie du mich gemacht hast. Dann bist du glücklich. Und von dem Andern rede nicht mehr, es ist der Rede nicht wert. So, so."

Und sie gab ihm einen Kuß und noch einen und schloß dann das Gitter.

Als er an der andern Seite der Straße stand, schien er, als er Lenens ansichtig wurde, noch einmal umzukehren und Wort und Kuß mit ihr tauschen zu wollen. Aber sie wehrte heftig mit der Hand. Und so ging er denn weiter die Straße hinab, während sie, den Kopf auf den Arm und den Arm auf den Gitterpfosten gestützt, ihm mit großem Auge nachsah.

So stand sie noch lange, bis sein Schritt in der nächtlichen Stille verhallt war.

Theodor Fontane

Botho heiratet seine reiche Cousine Käthe, Lene nach Jahren einen etwas sonderbaren älteren Konventikler, dem sie nach ihrer geraden Art alles gebeichtet. Botho aber kann die Erinnerung nicht töten. Was nützt es, daß er ihre Briefe verbrennt? „Ob ich nun frei bin? . . . Will ich's denn? Ich will es nicht. Alles Asche. Und doch gebunden." Und als seine Käthe zufällig in der Zeitung Lenes Vermählungsanzeige liest und sich über die komischen Namen Nimptsch und Gideon Franke amüsiert, da gibt Botho die Antwort: „Was hast du nur gegen Gideon, Käthe? Gideon ist besser als Botho." Es ist das Schlußwort des Romans.

Nie ist Fontane seinem Ideale, das Alltägliche zu „poetisieren", so nahe gekommen, wie in diesem Buche der stillen Orte, stillen Wege und stillen Gefühle. Auf keines paßt besser sein Bekenntnis aus dem Jahre 1880: „Ich bin auf ein stilles Licht gestellt, auf Ruhe und Klarheit." Auf keines besser seine Programmverse.

Ick bin mihr för allens, wat lütt un still,
én beten Beschriewung, en beten Idill,
wat läuschig is, dat wihr so mine Oart,
Dat Best' bliewt doch ümmer das Menschenhart.

Ist schon in allen diesen Romanen die Handlung gering, so ist sie in den übrigen Romanen, von „Mathilde Möhring", dem wohl noch nicht ganz fertigen Nachlaßwerke abgesehen, noch geringer. Die Romane sind mehr Spiegelung einer Gesellschaftsschicht, eines Standes, eines typischen Charakters. Den Teil der Bourgeoisie, der ihm verhaßt war, ironisierte Fontane in seiner „Frau Jenny Treibel" (1892). Dieser „Roman aus der Berliner Gesellschaft" ist sein humoristisches Hauptwerk, auch das höchste Werk der Plaudertechnik. Bourgeois und Parvenu, es war ihm „so ziemlich das Schlechteste, was einer sein kann". Aber er wird deshalb nicht zum Karikaturisten und Satiriker, er bleibt Humorist, auch seiner Frau Jenny Treibel gegenüber. Köstlich ist diese Kommerzienrätin, deren Wiege im Materialwarenladen stand, die als Kind Tüten klebte und Jenny Bürstenbinder hieß. Köstlich ihr Sinn für das Höhere, das heißt das Praktische. Mit ihrem Freunde Willibald Schmidt schwärmt sie für Lyrik und Hochgefühle, und sie fällt ihm schluchzend mit den Worten: „Willibald, Einziger, das kommt von Gott" um den Hals, als er ihr ein sentimentales Gedicht geschrieben: aber es fällt ihr nicht ein, den Gymnasiallehrer zu heiraten, sie heiratet den Kommerzienrat Treibel. Köstlich, wie ihr dieser Sinn fürs ganze Leben bleibt — im Romane betätigt sie ihn bei der Verheiratung ihres Sohnes —, köstlich, wie immer die alte Jenny Bürstenbinder wieder durchkommt, mit ihrem Talent, zu vergessen, was sie vergessen will, mit ihrem Sinn für Äußerlichkeiten trotz ihres Glaubens an die Aufrichtigkeit ihres gefühlvollen Herzens und ihres Herzens für das Höhere, wo sie doch nur ein Herz „für das Ponderable hat, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt".

Frau Jenny Treibel

Die „Poggenpuhls" (1896) und „Der Stechlin" (1899) spiegeln dann schließlich Fontanes Verhältnis zum Adel, die „Poggenpuhls" durch ein kleines schmales Plauderbuch, der „Stechlin" durch ein großes Bekenntnisbuch. Dem Herzen Fontanes stand der Adel ebenso nahe wie seinem ästhetischen Sinne: nannte sich doch der Fünfundsiebziger noch „der Mann der Jagow und Lochow, der Stechow und Bredow, der Quitzow und Rochow". Aber die neue Zeit

Die Poggenpuhls
Der Stechlin

läßt ihn an dem Zukunftswerte des Adels mindestens zweifeln. Die alten Familien „sind nicht mehr die Säule, die das Ganze trägt, sie sind das alte Stein- und Moosdach, das wohl noch lastet und drückt, aber gegen Unwetter nicht mehr schützen kann". Und hin und her wägend, schafft er im „Stechlin" ein paar Menschen, aus denen er selbst spricht. Er teilt sein Wesen: der alte Botschaftsrat Barby, der für etwas liberal gilt, hat Züge vom alten Fontane, aber auch der Pastor Lorenzen, der ganz liberal ist; die meisten Züge von ihm aber hat der alte Dubslav von Stechlin, der als Junker gilt und keiner ist. Wenn Fontane ihn schildert als Humoristen und Ironiker, der seinem ganzen Wesen nach hinter alles ein Fragezeichen machte, so denkt man an den Dichter selbst. Man denkt an Fontane, wenn es vom Dubslav heißt:

„Sein schönster Zug war eine tiefe, so recht aus dem Herzen kommende Humanität, und Dünkel und Überheblichkeit (während er sonst eine Neigung hatte, fünf gerade sein zu lassen), waren so ziemlich die einzigen Dinge, die ihn empörten. Er hörte gern eine freie Meinung, je drastischer und extremer, desto besser. Daß sich diese Meinung mit der seinigen deckte, lag ihm fern, zu wünschen. Beinah das Gegenteil. Paradoxen waren seine Passion . . . Er ließ sich gern was vorplaudern und plauderte selber gern."

Und wenn Woldemar von Stechlin einen Brief seines Vaters mit den Worten charakterisiert: „Ganz der Alte; jede Zeile voll Liebe, voll Güte, voll Schwierigkeiten. Und eben diese Schnurren, trafen sie nicht eigentlich auch den Nagel auf den Kopf?" — so ist es derselbe Eindruck, den Stellen eines Fontaneschen Kunstwerkes hinterlassen. Und wenn der Pastor Lorenzen von seinem Patron in der Grabrede rühmt:

„Sah man ihn, so schien er ein Alter, auch in dem, wie er Zeit und Leben ansah; aber für die, die sein wahres Wesen kannten, war er kein Alter, freilich auch kein Neuer. Er hatte vielmehr das, was über alles Zeitliche hinausliegt, was immer gilt und immer gelten wird: ein Herz. Er war kein Programmedelmann, nach jenem alles Beste umschließenden Etwas, das Gesinnung heißt. Er war recht eigentlich frei" . . .

so sind das Worte, wie sie ein ferne stehender, später objektiver Beurteiler kaum besser von Fontane wird finden können. Von Fontane, jenem seltenen Menschen und Künstler, der den achtzigern nahe, wo die Menschen befangen werden, unbefangener, freier ward von Jahr zu Jahr.

Stellung zu den Alten und Jungen

Fontane war kein Alter, freilich auch kein Neuer. Er war kein Parteigänger: der Mensch, die Persönlichkeit stand ihm höher, er liebte keine Fronde aus Prinzip, er war höchstens einmal Frondeur. Vieles trennte ihn von den Jungen, vieles zog ihn zu den Jungen hin. Den Jungen der achtziger Jahre gleich betonte auch er: es gilt, einen Strich zu machen unter alles Vergangene. Unsere Literatur krankt

„so schwer und so chronisch an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkte angelangt sind, wo sich das Originelle, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt."

Freilich, er weiß auch: „Originelle Dichtungen sind . . . noch lange nicht schöne Dichtungen, und dem Grundwesen der Kunst nach wird das bloß Originelle hinter dem Schönen immer zurückzustehen haben." Und seine eigene Kunst ist sicher schön. Sicher auch originell, nur kaum ganz im Sinne der Jungen. Ich kann hier nicht ausführlich vom Grundschema eines Fontaneschen Romanes sprechen, von seiner Technik. In „Unwiederbringlich" steht einmal eine Charakteristik eines Balladenbruchstückes: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das tut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, . . . so macht der Ton das Gedicht." Ähnliches trifft für die Romantechnik Fontanes zu. Aber zum Beweis fehlt hier der Raum. Nur ein Wort zur Naturwahrheit seines Dialogs. Fontane meint:

„‚Wie soll man die Menschen sprechen lassen?' Ich bilde mir ein, daß nach dieser Seite hin eine meiner Forcen liegt, und daß ich auch die Besten (unter den Lebenden die Besten) auf diesem Gebiete übertreffe. Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin — auch darin meine französische Abstammung verratend — im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht."

Gewiß wirkt der Fontanesche Dialog natürlich, er ist es nicht im Sinne der Holz-Schlaf-Hauptmann. Ob die Frau Dörr spricht oder Botho: es ist immer Fontanes Tonfall und seine Tonhöhe. Er ist auch hier im Sinne der Jungen nicht eigentlich originell.

Aber er war ein interessierter Beobachter aller neuen Ansätze, und die Zeit, die heraufzog, galt ihm doch als die bessere. Die Mündigwerdung des Volkes machte ihm „tief-innerliche Freude", gehörte zu jenen Herrlichkeiten, an denen seine „Seele lutscht wie an einem Bonbon". Man muß, das ist der Sinn des großen Zeitgespräches zwischen Lorenzen und der Gräfin Melusine im „Stechlin", das Alte lieben, aber für das Neue, Werdende, das über kurz oder lang wieder ein Altes sein wird, recht eigentlich leben, aufgehen im Neuen, wo das Alte versagt.

„Wohl möglich, daß aristokratische Tage mal wiederkehren, vorläufig, wohin wir sehen, stehen wir im Zeichen einer demokratischen Weltanschauung. Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere, so doch mindestens eine Zeit mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können. Und je freier man atmet, je mehr lebt man."

Die Jugend war für die Milieutheorie, Fontane dagegen. In 99 Fällen von 100, meint er, machen die Menschen die Verhältnisse. Wie die Jugend ist Fontane von der Kulturbedeutung der Stadt durchdrungen. Sie ist das „helle Licht"; freilich will in ihr nicht recht gedeihen, „was des Ausgetragenwerdens bedarf". Aber Fontane sieht noch nicht in der Stadt den proletarischen Herd. Es gibt bei ihm in der Weltstadt noch Idyllen genug, patriarchalisch ist seine Welt: er kennt Konflikte der Menschen der Gesellschaft, kaum des vierten Standes.

Fontane war wie die Jugend ein Verächter konventioneller Heuchelei.

„Gibt es denn," fragt er, „außer ein paar Nachmittagspredigern, in deren Seelen ich auch nicht hineingucken mag, gibt es denn außer ein paar solchen fragwürdigen

Ausnahmen noch irgendeinen gebildeten und herzensanständigen Menschen, der sich über eine Schneidermamsell mit einem freien Liebesverhältnis wirklich moralisch entrüstet? Ich kenne keinen und setze hinzu: Gott sei Dank, daß ich keinen kenne. Jedenfalls würde ich ihm aus dem Wege gehen und mich vor ihm als vor einem gefährlichen Menschen hüten."

Der freie Mensch kann tun, was er will, nur muß er „die sogenannten ‚natürlichen Konsequenzen', die mitunter sehr hart sind, entschlossen und tapfer auf sich nehmen". Von diesen Konsequenzen handeln Fontanes Romane. Noch einmal: man sage dafür Sühne, Buße — es ist jedenfalls nicht Reue. Die Jungen rennen gegen die Ordnungsmächte an: Fontane verteidigt sie, und dies wird der Hauptgrund sein, weswegen Fontane später mal bei Keller und seinen Altersgenossen und nicht bei den Modernen stehen wird. Fontane kannte das menschliche Herz, er liebte es, es gab für ihn kaum eine höhere Instanz: als Roswitha, die Magd, in rührender Anhänglichkeit für ihre kränkelnde Herrin Effi Briest Innstetten in einem Briefe um Rollo, den Hund, bittet, da sagt Innstetten, der Kluge, der Mann des großen Avancements, von der ungebildeten Magd, die nichts hat als ein unerschütterlich treues Herz: „Die ist uns über." Aber Fontane wußte auch eines: „an Stelle der alten, nur scheinbar prosaischen Ordnungsmächte die freie Herzensbestimmung zu setzen", das wäre „der Anfang vom Ende. Denn so groß und stark das menschliche Herz ist, eins ist noch größer: seine Gebrechlichkeit und seine wetterwendische Schwäche". Fontane war gegen Ibsens Lehre von der „Verantwortung", „Freiwilligkeit" und „freien Wahl". Der „alte hausbackene Weg herzlicher Liebe" war ihm das „Einfachste, Natürlichste, Bewährteste", Ibsens These „etwas Herausgeklügeltes, schließlich durchaus Unwahres und gewiß auch immer unwahr Bleibendes, weil sich nichts im Leben auf solche fix und fertigen Sätze zurückführen läßt".

Wie die Jugend haßte Fontane das Pathos. Gefühllosigkeiten in der Kunst waren ihm lieber als falsche Gefühle. Höhepunkten wich er, oft allzu sehr, aus. Überbekannt ist sein Wort von dem ihm mangelnden „Sinn für Feierlichkeit" und dem „großen Stil", was so viel sei, „wie vorbeigehen an Allem, was die Menschen eigentlich interessiere". Er war für die blitzartig einen Charakter erhellenden Anekdoten. Früher hatte er Helden besungen. Später hatte auch ihm wie der Jugend das Heldische etwas „seinen Kurs verloren". Nicht, daß er es, wie die Jugend zum Teil, überhaupt leugnete. Er bleibt ein „Fridericus-Rex-Mann"; er wußte, daß der erste deutsche Kaiser nicht an ihn heranreichte, nicht den Beinamen „der Große" verdiente. „Aber als Mensch war er ihm über, und das gibt, meine ich, in gewissem Sinne den Ausschlag, wenn auch zur ‚Größe' noch was anderes gehört." Und wie sein Pastor Lorenzen, kennt Fontane ein Heldentum — „das ist nicht auf dem Schlachtfelde zu Hause, das hat keine Zeugen oder doch immer nur solche, die mit zugrunde gehen. Alles vollzieht sich stumm, einsam, weltabgewandt".

Verlagszeichen des Verlages F. Fontane & Co. in Berlin gezeichnet von Otto Seeck

So war Fontane kein Junger, aber er konnte als Führer der Jungen gelten. Die Jungen wußten, wie er zu experimentieren reizte, nur ja nicht zu „kärglich" und „schüchtern"; wie er der Freien Bühne als Bannerspruch „Wage zu irren" empfahl. Man kannte sein Urteil über Gerhart Hauptmanns erstes Drama, man wußte, wie er scherzhaft einmal im alten Kopelke des Holz-Schlafschen Dramas sich selbst gezeichnet nannte, da ihm ja auch alles „Mumpitz" wäre. Er mußte die Jugend faszinieren: sie hatte das

Gefühl einer Persönlichkeit, die einen geraden Weg wußte, wo sie tappten, die Werke schuf, während sie nach Werken suchten. Es war zur Feier von Fontanes siebzigstem Geburtstage, wo die Begeisterung der Jugend den Dichter selbst überwältigend durchbrach. Die Alten hatten Fontane in den üblichen zahmen Reden gefeiert, als einen der Ihren. „Da plötzlich erhob sich", so erzählt Franz Servaes, „ganz unprogrammgemäß, Ernst von Wolzogen, schlug hell und tönend ans Glas und begann „auf eigene Gefahr" ein Poem vorzulesen, das dem alten Kämpen den „Dank der Jugend" brachte: Theodor Fontane

Du hast nicht olympisch das Haupt geschüttelt,
als die Grünen am Tor des Parnaß gerüttelt;
du hast dich zu ihnen hinab begeben
und noch einmal hinein in das brausende Leben.
Wenn die Tollsten Überrumpelung planten,
bedächtige Freunde zum Rückzug mahnten —
Du hast zwischen Jungen und ängstlichen Alten
lächelnd die freie Bahn gehalten,
kampfglühende Wangen freundlich gestreichelt,
manch allzu keck Schwert in die Scheide geschmeichelt,
dann hast du gedichtet und eh' man's gedacht,
hast du es einfach besser gemacht.

„Und solch fröhliche Wucht legte Wolzogen in seine Stimme, daß die hinausgeschmetterten Verse wie ein wahrer Siegeshymnus erklangen — und mit einemmal brach ein Jubel los, so hellstimmig und jugendlich dröhnend, als sei eine Schanze erstürmt und eine neue Fahne aufgehißt worden. Bestürzt blickten sich die älteren Herrschaften gegenseitig an, schüttelten mißbilligend die Köpfe, verschränkten trotzig die Arme, aber es war nun einmal geschehen! Fontane und Wolzogen eilten aufeinander zu, und ich glaube, sie lagen sich in den Armen. Ein jeder aber wußte jetzt, auch der Widerstrebendste, daß der Siebzigjährige und die zwischen zwanzig und dreißig von diesem Moment an eine Art Blutsbrüderschaft geschlossen hatten."

Und das war am 4. Januar 1890, in dem Jahre, da die Jungen als die „Schnapsbudenrhapsoden" verrufen waren.

Soziale Frauendichtung

Soziale Frauendichtung

Sich hüllenlos geben, seine innersten Empfindungen ohne Rücksicht auf herrschende Sitte und Moral aussprechen, hinausschreien, wenn nötig — anklagen, was an Schranken der äußeren Verhältnisse und an kleinherziger Enge des Gewohnheitsurteils sich solchen Wünschen widersetzt: diese Forderungen des Naturalismus finden einen lauten Widerhall auch in der Dichtung der Frau, ihr Anteil an der Dichtung war selten so groß wie in diesen Tagen.

Lyrik

In der Lyrik überwiegt, wie natürlich, das Selbstbekenntnis, der Ausdruck klarer und unklarer Mädchensehnsucht, erfüllbarer oder nicht mehr erfüllbarer Sehnsucht nach Frauenglück, nach Liebe. Die Mutterssehnsucht wird ein immer wiederkehrendes, bald nach dem nun schon vorhandenen Schema behandeltes Motiv. Am reinsten vertreten diese Lyrik etwa die leidenschaftlichen Gedichte Klara Müllers („Mit roten Kressen" 1898), am eingänglichsten für den Durch-

Klara Müller

Soziale Frauendichtung

Anna Ritter
Thekla Lingen
Margarete Beutler

schnittsgeschmack die Anna Ritters und Thekla Lingens, am ungebärdigsten die Gedichte von Margarete Beutler: bei ihr ist Kunst und Leben wirklich eines. Diese Sängerin der freien Mutterschaft ist wirklich eine rastlos Umhergetriebene, Ruhelose, die sich um Konvention und Sitte nicht scherte, nur ihr eigenes glück- und gramreiches Leben sich selber schuf und in Lied oder Epigramm, Jauchzer oder Klage, bitterer und graziöser Satire oder drastischer Groteske künstlerisch gestaltete. Ein — ich darf mich wohl selbst zitieren — „heißes, aber nicht ungebändigtes Triebleben spricht sich in ihren Gedichten aus. Aber zuweilen schweigt es ganz. Dann dringen aus der Einsamkeit andere Töne: eine Mutter spricht mit ihrem Kinde, ein Frauenherz tröstet eine Schwester im Leid, fast bang erinnert sich jemand an Glut und Gier, Einkehr hält ein Mensch“:

Von all der großen Glut — was bleibt mir nun?
Die Sehnsucht, einen tiefen Schlaf zu tun.
Und zu erwachen — sieben Meilen weit —
im kühlen Meeresschlosse Einsamkeit.

Und ein Traum steigt auf, da von dem wirren Leben erlöst die Erde dahintreibt:

Nun badet sich in Mittagsglut die Heide
und atmet kaum.
Ich lieg' im Kraut, die Augen fest geschlossen,
am grauen Weidenbaum — es hat ein Traum,
ein weißer Traum, sich mir ins Herz ergossen.

Ich träume, träume — an der Weide.
Und seh' ein Licht
so göttlich gut und leuchtend niederschweben,
und seh' ein heimatstilles Angesicht
sich niederbeugen zu dem schlaffen Leben.

Da geht ein Klingen durch die Weltenlande,
ein Heimatlaut —
Das Leben zittert wie im Frühlingsrausche
und aus dem sehnsuchtskranken Auge taut
ihm eine Träne — und ich lausche, lausche ...

„Nun sei getrost — ich löse deine Bande,
die Flügel dir,
die mächtigen, die ich dir einst gegeben,
und nehme dich nun wieder hin zu mir.“
So sprach der Gott zu dem erlösten Leben.

Ein Fittichrauschen schlug zur ewigen Sonne,
und unten tief,
da zog, von grauen Nebeln rings umworben,
die Erde ihre Bahn, und alles schlief
auf ihr — und schlief — und schwieg — und war gestorben.

Marie Madeleine

Zu dieser Lyrik fehlt aber auch nicht die Kehrseite: die schamlose Lyrik der perversen Verse der Marie Madeleine und ihrer Gefolgschaft, wie der Dolorosa und anderer Mädchen und Frauen. Als wenn echte Scham nur ein leider angezüchtetes, nicht ursprüngliches Gefühl der Weibesnatur wäre, so erzählt ihre geile, wüste, überhitzte Pubertätserotik, die sich gern als mänadenhafte Glut geben möchte, von erträumten oder erlebten sadistischen oder masochistischen Gelüsten oder Genüssen. Diese Gesänge von Halbjungfrauen sind geradezu eine

Margarete Beutler
Photographie Friede Hostrup in München

Soziale Frauendichtung

Parodie auf weibliches Empfinden: denn was ist diese sogenannte „weibliche" Lyrik anders, als eine böse, männlichen Zynikern abgeguckte Manier. Und kann man sich eine ärgere Selbstverhöhnung, Preisgabe des Geschlechtes denken, als wenn entblößte Mädchen sich mit zynischen Männeraugen betrachten! —

Roman

Klarer, verständlicher, auch übertriebener natürlich, tritt, was die moderne Frauenseele bewegt, im Roman zutage. Im Roman, der weitere Begründung, breitere Darlegung drückender Verhältnisse überhaupt erst zuläßt, einen Rahmen für Zeittendenzen eher geben kann als die Lyrik, die zeitlos verallgemeinernde Gefühlskunst. Im Roman, in dem sich der Frauentrieb zum Predigen so recht ausleben kann.

Hans von Kahlenberg

Man kann da, um mit dem unerfreulichsten Typus zu beginnen, in den Romanen Hans von Kahlenbergs (Helene von Mombart) wie in dem eine Zeitlang arg berühmten „Nixchen" eine Art Gegenstück zur Lyrik der Madeleine sehen. Immerhin doch ein besseres. Denn die Technik selbst dieses Romans — ein Briefwechsel zweier Freunde über dasselbe Mädchen, ohne daß sie ahnen können, daß es dasselbe ist: denn der Weltunerfahrene erzählt von seiner naiven Braut, der skeptische Freund von seinen Liebesabenteuern mit einem frühreifen Geschöpfchen, einem Nixchen, einer Halbjungfrau — diese Technik ist nicht ohne Interesse. Und Hans von Kahlenberg hat gute Kenntnisse von der Gesellschaft. So hat diese Generalstochter in der „Familie von Barchwitz" das Garnisonleben in seiner nüchternen Alltäglichkeit treffend gezeichnet. Sie hat auch Humor und weiß zu plaudern, auch sprachlich mal zu fesseln. Dann aber schludert sie wieder mal sprachlich, und ihre Vorliebe für die Extreme, („Die Sembritzky" z. B.), für die demi-vierge und das Mädchen vom dritten Geschlecht, ist, freie Stoffwahl immerhin zugestanden, doch peinlich. Peinlich, weil der Gedanke einen nicht losläßt: ihr Muster ist das von Männern geschriebene Pamphlet. Und die Beteuerungen, sie wolle bessern, klingen merkwürdig aus dem Munde einer Frau. Ganz davon abgesehen, daß das seltene Mädchen, das durch ihre Romane „gebessert" wäre, wohl unauffindbar wäre. Denn mag auch Hans von Kahlenberg — und man hat kein Recht daran zu zweifeln — selbst andere Absichten verfolgen: aus der Gestaltung ihrer Bücher spricht ein gewisses Behagen, ein wohliges Plätschern im Meer des Pikanten.

Den eigentlichen weiblichen Tendenzroman vertreten, wenn auch nicht in ihrem Gesamtwerk, drei Dichterinnen: Maria Janitschek, eine orientalisch prächtige, verzückte, mystische Kämpferin, Gabriele Reuter, eine weiche rührende Klägerin, Helene Böhlau, leidenschaftlich als Anklägerin, voll Humor, Frische, Kraft und Gesundheit, wo sie tendenzlos darstellt.

Maria Janitschek

Maria Janitschek

Es gibt ein Gedicht von Maria Janitschek, das ist überschrieben „Ein modernes Weib". Da fordert eine schwer Beleidigte den Beleidiger zum Zweikampf heraus. Mit der Begründung, die seit Jahrhunderten gang und gäbe ist: „Das Weib ist da zum Dulden und Vergeben" weigert sich der Mann, die Waffe anzunehmen. Da antwortet die Beleidigte:

„So wisse, daß das Weib
gewachsen ist im neunzehnten Jahrhundert!"
sprach sie mit großem Aug', und schoß ihn nieder.

Maria Janitschek
Nach dem Ölgemälde von Professor **O. L. Meyn** in Berlin

Maria Janitschek

Vom modernen Weibe, das gewachsen ist, von dem Weibe, das sich nach dem Worte Schleiermachers gelüsten läßt nach der Männer Bildung, Kunst, Wissenschaft und Ehre, handelt der eine Teil der Kunst dieser (zu Mödling bei Wien 1860 geborenen) Frau. Sie ist nicht Enthusiastin. „Die neue Eva" heißt zwar ihre am meisten gelesene Novellensammlung, aber hinter den Titel setzt der Inhalt ein ironisches Fragezeichen.

Von dem Weibe als Geschlechtswesen handelt ein zweiter Teil. Liebe ist Jubel und Klage, Schrei und Gier und stille Sehnsucht, Lebensglück und Lebensverderbnis, sie ist Trösterin und Schmerzensmutter. Überglühend sind oft die Bilder, schwüle Pracht die Stimmung, gellend die Schreie. Heißer sind die Flammen der Liebenden als Jehovas rote Blitze, höher schwillt ihr drängendes Blut als seine Ströme. Liebe ist Lebenssinn: die Frau träumt sich in das Grab des Geliebten oder sucht die Stätte, wo sie einst glücklich waren. Gern behandelt die Dichterin die Folgen mühsam unterdrückter Enthaltsamkeit. Sie erzählt die schwüle Geschichte der Lehrerin, die sich einen jungen Mann von der Straße holt, ihn immer wiederzukehren zwingt, ihn zuletzt einmal, auf den Knien liegend, verwirrt, verwüstet, förmlich bettelt, sie zu nehmen, um dann, in ihrem Verlangen befriedigt, sich in ein wüstes Phantasieleben einzuspinnen, das immer um diese Stunde der Empfängnis kreist. Oder Maria Janitschek schildert in ihrem Romane „Gott hat es gewollt" das Schicksal der jungen zunächst sinnlich normalen Petrowa, die ein fanatischer russischer Priester zu einer Jungfrau Maria machen will, die er quält, deren natürliche gesunde Sinnlichkeit er zerstört. Aber Maria Janitschek kennt auch andere Formen der Liebe. Sie kennt die Liebe als Opfer, wenn in der Novelle „Der Bauernbub" das Mädchen einem Künstlernaturburschen ihre Hand und ihr Vermögen anträgt, obwohl sie weiß, sie kann ihm mehr eine Mutter sein als eine Geliebte, ihn nur mit der himmlischen Liebe lieben, die geben, nicht empfangen will, die zusieht und ihr Herz zum Schweigen bringt, wenn er mal in einer andern Armen das sucht, was sie ihm nicht geben kann: „eine Leidende im Glücke, eine Glückliche im Leide". Und in einer Geschichte von einem sterbenden Knaben hat Maria Janitschek der Liebe ein rührendes Denkmal gesetzt. In einer Hütte in der Ebene fragt ein sterbender Knabe nach allem, was es in seiner Heimat nicht gibt. Und sie erzählen ihm von Bergen, von Königen, sie schweigen, als er fragt, was Liebe sei. Warum wird ihm darüber keine Aufklärung? „Warum hatte Mutter zu weinen und alle zu schweigen begonnen, als er aussprach: Liebe? Liebe?"

Ziehende, schweifende Sehnsucht ist der Inhalt dieser Geschichte. Und von der Sehnsucht handelt ein dritter Teil der Kunst dieser Dichterin. Von einer mystischen, krankhaft mystischen Sehnsucht nach dem Übersinnlichen, von einer Inbrunst, die in Gedankentiefen wühlt. Maria Janitschek hat nicht nur „irdische", auch „unirdische Träume". „Weißt du, eigentlich sind wir alle Kreuzfahrer. Unser letztes Ziel ist schließlich nichts anderes als ein heiliges Grab. Das ist alles" schrieb sie als Motto über ihr Novellenbuch „Kreuzfahrer", in dem auch jene Novelle vom sterbenden Knaben steht. Es ist dies das Buch, in dem wohl ihr an Nietzsche gebildeter Geist, ihre zwischen Diesseitsfreude und Jenseitsstimmung, zwischen Leben und Traum, Wunsch und Gestaltung, Gegenwart und Zukunft, Erkenntnis und Tatendrang, Selbstbejahung des Willens und Auflösung im All schwankende Art ihren reinsten, auch sprachlich schönsten Ausdruck gefunden hat.

Nicht immer hat Maria Janitschecks Sehnsucht einen einfachen Ton wie in dem (in Einzelheiten wieder an Nietzsche erinnernden) Gedicht: „Fang sie!“ Maria Janitschek

Auf dem Wipfel eines Waldbaums
saß meine goldne Jugend
und rief: Fang mich, fang mich!

Und ich kletterte und strebte
sie zu erhaschen,
doch lächelnd schwang sie sich
höher und höher. — — —

Von der rosenroten Zinne
eines schwebenden Wölkleins
winkte sie nieder:
Fang mich, fang mich!

Und ich stieg auf einen Berg,
wo die Wolken wohnen,
sie zu haschen.

Doch höher und höher
schwang sie sich.
Aus dem tiefgoldnen Glanz
des Morgensterns
sah ich ihr Antlitz
winkend sich neigen:
Fang mich, fang mich!

Auf denn
Auf zu den Sternen! — — —

Oft steigert sich ihre mystische Gedankenkunst zu grotesken Symbolen und Motiven. Wie seltsam ist doch der russische Priester, der das Wunder der Jungfrauengeburt Jesu noch einmal erzwingen will! Gern braucht dann Maria Janitschecks Sehnsuchtskunst als Landschaftsabschluß einen weiten Horizont wie die Wüste oder einen geheiligten Klang; am Ganges spielt eine Novelle, im heiligen Land, zu Christi Zeiten, eine zweite, und Judas ist der Held. Auch Maria Janitschek hat es gereizt, diese so viel umworbene Gestalt zu zeichnen und das Rätsel ihres Schicksals zu lösen. Und die Judasfigur ist besser als die bekannteste unseres Jahrzehnts, die Heyses in der „Maria von Magdala“.

Auch eines fehlt der Dichterin nicht: bitterer Humor. Nur ein Beispiel: Sie, die Gedankenkünstlerin, schreibt die ironische Geschichte von dem Gedankenbildner in Marmor, den keiner versteht, der z. B. die göttliche Trimurti, die Dreizahl in der Einzahl des Menschenindividuums, einen doppelgeschlechtigen Leib mit drei Köpfen, einem Männer-, einem Frauen- und einem Kinderantlitz schafft, und der dann berühmt und reich wird durch seine Katzenfiguren: in einer sterilen Stunde hatte er mal einen zugelaufenen Kater in Ton geformt. „Die Welt hatte ihn verstanden . . . Die Welt will nicht Philosophie, ein Miau ist ihr lieber.“ Eine sehr nachdenkliche Geschichte, eine Kritik des Geschmacks und vielleicht auch . . . eine herbe die Exzentrizitäten der eigenen Gedankenkunst verspottende Selbstpersiflage.

Gabriele Reuter

Seit ihrem ersten erfolgreichen Buche, dem Romane „Aus guter Familie“ (1895), ist die 1859 in Alexandrien geborene Gabriele Reuter als „Frauenrechtlerin“ etikettiert. Und alle Mißverständnisse solcher einengenden klassifizierenden Bestimmungsart sind nun auch ihr nicht erspart geblieben. Denn das Wort sagt gar nichts. Man könnte eine entrüstete Kämpferstellung gegen den Mann erwarten, oberflächliches Geschrei und zerstörende Wut. Und statt dessen trifft man eine Frau, die — es wird auch ihr manchen menschlichen und künstlerischen Kampf gekostet haben — ruhig und abgeklärt Frauenschicksale objektiv zu gestalten sucht, man hört eine Stimme, die mit Humor und Ernst oder mit wehmütiger Klage zu ihren Schwestern spricht: Männernatur hin, Männernatur her! Man muß sie kennen, ehe man sie verurteilt, Gabriele Reuter Frauenfrage

Gabriele Reuter

man darf nicht mit Forderungen an sie herantreten, die sie nun mal nicht erfüllen kann. Doch es gibt wichtigere Fragen für uns Frauen: warum hat die Frau so wenig Verständnis für die Natur ihrer Mitschwester? Warum schützt sie die Konvention, auch wenn ihr Urteil die Frauennatur schändet? Warum ist die Frau der Frau der gefährlichste Feind? Der gefährlichste Feind ihrer neuen jüngeren Mitschwester?

Die Frau von heute

Die neue Frau, die Frau von heute! Wie sieht sie die Kunst der Gabriele Reuter? „Die Frau von heute," so schildert die philosophierende Heldin ihres letzten Romans „Das Tränenhaus" die neue Frau,

„Die Frau von heute, wie die Kunst sie in ihrer typischen Wesensart zu erfassen sucht, ist eine Gestalt der Sehnsucht geworden. Sie trauert weder, noch genießt sie — ihre ranken, schlanken Glieder dehnen sich nach etwas Unendlichem; die Linien ihres Profils bedeuten ein Lechzen nach dem Unaussprechlichen, ihre Augen suchen das übersinnliche hinter den Dingen dieses Staubes . . . Ihre Hände — müde und doch verlangend geöffnet — tasten unsicher nach Kostbarkeiten und Früchten des Wissens, die nur ihren Träumen sichtbar, über ihnen in blauen Lüften zu schweben scheinen — ihre Füße berühren nur noch flüchtig diesen Boden und streben nach unbekannten Fernen, wo in dunklen Tiefen die Erkenntnisse des Lebens ruhen, zu denen nur bisher der Mann den Schlüssel besaß. Genügt der stolzen, unzufriedenen Frau unserer Gegenwart noch eine Herrschaft über die Sinne des Mannes, den sie liebt? Einer mystischen Vereinigung der Seelen und der Geister strebt sie, von dunklem Drange getrieben, entgegen. Und doch ahnt sie — eine neue Eva — schon, daß das Kosten von jener lockenden Frucht der Erkenntnis sie für ewig aus dem Paradiese ihrer Tugend und alles selig blinden Glücks vertreiben wird."

Aus guter Familie

Die Frau von heute ist eine Gestalt der Sehnsucht geworden. Diese Gestalt der Sehnsucht erscheint in den Romanen der Gabriele Reuter zuerst als Agathe Heidling, als das junge Mädchen „aus guter Familie", als ein trauriges Opfer konventioneller Anschauungen, die dem jungen unverheirateten Mädchen alles außer der kleinen allernächsten Welt des Hauses verschließen. Agathe Heidling, die Tochter eines Regierungsrates, möchte, nachdem die Balljahre mit ihren Nichtigkeiten und die Jahre vager Schwärmereien mit ihren Enttäuschungen vorüber sind, gern teilnehmen am Leben der Zeit, an ihrem sozialen, ihrem religiösen, ihrem wissenschaftlichen, möchte mitkämpfen, mitwirken, mitleiden. Aber über Ansätze kommt sie, über Ansätze läßt man sie nicht hinaus. Alles entwickelt sich, nur sie bleibt das junge Mädchen. Und sie hat auch nicht die Kraft, sich auf sich selbst zu stellen: sie träumt leidenschaftliche Abenteuer, aber nach außen bleibt sie zurückhaltend. Und so ernüchtert, verwüstet, verwaist, endet sie nach einem Wahnsinnsausbruch ihre Tage in einem Scheinleben ohne geistige Anregung: eine Sanfte, Ergebene, Traurige, kaum daß sie von ihrem früheren Leben weiß.

Ellen von der Weiden

Die Frau von heute erscheint dann auf einer höheren Stufe als „Ellen von der Weiden" (1900). Als die temperamentvolle Tochter des früher gefeierten Künstlers der alten Schule. In Berlin lernt sie als junge Frau eines Klinikers die neue Kunst und in einem Schöpfer der neuen Kunst einen Menschen erst wahrhaft lieben. Sie sieht ein, ihre Ehe war eine Verfehlung. Sie trennt sich von ihrem Manne, aber allmählich erst gewinnt sie den Mut zu sich und ihrer Natur und die Überzeugung: „Man soll Reichtum und Fülle nicht Schwäche und Krankheit und Sünde schelten." Und wie Ellen von der

Der Amerikaner

Weiden hat auch Luise von Rosegarten im Romane „Der Amerikaner" (1906) den Mut zu sich selbst: offen bekennt sie sich zu einer Handlung, die die

Gabriele Reuter

Phot. von H. Hartmann in Interlaken

konventionelle Schicklichkeit verdammt; mag man sie verurteilen, sie will in ihrem Leben nichts mehr zu verbergen und zu leugnen haben. — Ganz unirdische mystische Träumerin, ganz Symbol der Sehnsucht ist nun gar „Liselotte von Reckling" (1903). Sie hat gehabt, wonach Agathe sich sehnte, sie durfte teilnehmen an den Kämpfen der Zeit, als Gattin des Grafen Altenhagen (Egidy ist wohl damit gemeint), teilnehmen an den neuen ethischen Bestrebungen — und nur die Erkenntnis von „Menschlichem, Allzumenschlichem" auch in diesen Kreisen ist ihr geblieben. Milde hat diese Einsame gelernt.

Liselotte von Reckling

Im „Tränenhaus" endlich schließt sich der Kreis dieser Frauengestalten mit Cornelie Reimann, der Frau, bei der sich die Sehnsucht in klare Erkenntnis oder klares Wissen um diese Sehnsucht umgewandelt hat. Aus ihrem Munde spricht Gabriele Reuter zu ihren Mitschwestern über das Problem, das ihr das wichtigste scheint, über die Mutterschaft, — die uneheliche Mutterschaft, leider gibt's noch diese Unterscheidung. Schon dem fünfzehnjährigen Mädchen ist es „ein wunderliches Rätsel, wie eine Verbindung zwischen zwei Menschen heiliger, reiner und fester werden könne durch die Erfüllung einer äußeren Form, durch Worte, die ein vom Staat oder von der Kirche Bevollmächtigter spricht". Und sie gibt sich später, eine Reife, mit vollem Bewußtsein Rudi Imgart hin. Wohl flammt einen Augenblick ihr Zorn auf, als er versagt, als er — ein sich schonender Ästhet — einen „unbestimmten

Das Tränenhaus

Gabriele Reuter

Begriff der Freiheit" vorschützt, um sich der Verantwortung zu entziehen. Aber Cornelie lernt verstehen, verzeihen, als sie im Tränenhause unter Mädchen aus dem Volke ihren Tag erwartet. Sie erkennt als Wesen der Ehe, gleichgültig, ob einer bürgerlich sanktionierten oder nicht, die Herrschaft und Tyrannei der Frau über den Mann — mögen die Mittel dieser Tyrannei auch schrankenlose Nachsicht und Güte sein. Kann eine Frauenrechtlerin vorurteilsloser über die Ehe sprechen? Aber was Cornelie nicht verzeiht noch versteht, das ist die Stellung der Frau zu ihren Mitschwestern. Wie ist es möglich, so fragt ihr Buch, daß sogar die Instinkte der einfachen Mädchen aus dem Volke durch konventionelle Anschauungen so verdorben sind, daß auch ihnen nicht die Ahnung aufgegangen ist, „daß Mutterschaft auch ohne den Trauring am Finger etwas Heiliges und eine schmerzlich-selige Verantwortung sein könne?" Nicht alle nennen die Armen, Verlassenen, Gehetzten, Verfolgten, Verfemten, wie die Besitzerin des Tränenhauses „Sauvolk", „Gesindel" und „gemeines Pack". Aber die Mehrzahl der Frauen sagt wie die Uffenbacherin: „Trägt die etwa einen Trauring." In der Zeit, „wo die Frau am meisten Weib, am schutzbedürftigsten ist — und wo der Mann seiner Natur nach versagen muß, wo er dem letzten Weibgeheimnis immer fremd und peinvoll betroffen gegenüberstehen wird", gerade da „wütet gegen die Tochter die Mutter, — die Schwester gegen die Schwester". Und der Roman wird ohne Schaden für seinen künstlerischen Wert zu einer großen Predigt, die in dem Satze gipfelt: „Die Frauen sind keiner Rechte wert . . . keiner bürgerlichen und keiner ideellen — solange sie dieses ihr heiligstes Recht — ihre gewaltigste Pflicht und Macht nicht erfassen wollen!" Als Cornelie Reimann ihr Kind geboren hat und ein letztes Mal den einst Geliebten wiedergesehen hat — in Resignation sich fassen oder sich freuen, ist das Endgefühl fast aller Reuterschen Frauen —, da kehrt sie mit ihrem Kinde wieder in die Welt zurück, wo sie früher gelebt, um zu wirken, zu arbeiten und dadurch die Menschen zur Achtung zu zwingen „vor dem selbstgewählten Lebenslose, zu einer Anerkennung, die auch ihren verfolgten Schwestern zugute kommen sollte". Eine Reife durch und durch: keine Schreierin, die maßlos hoch von sich denkt, sich als große Einzelne fühlt, sondern eine, die in schweren Tagen sagen lernte: „Einst habe ich Unendliches gewollt — jetzt warte ich nur, was mit mir geschehen soll", eine, die weiß: sie ist nichts mehr und nichts weniger als ein notwendiges Glied einer notwendigen Kette, ein Symbol der Zeit.

Ihre Schwächen

Daraus, daß Gabriele Reuter ihre Frau von heute als eine Gestalt der Sehnsucht faßt, erklären sich auch ihre künstlerischen Schwächen. Ihre Sprache und Charakteristik kann in Sentimentalität und Verstiegenheit verfallen. Selbst die kluge, klare Cornelie Reimann ist — man lese eben ihre hier zitierte Charakteristik der Frau von heute — davon nicht frei. So scharfe Gestalten ihr gelingen, wo sie überlegen beobachtet oder ihre Personen beobachten läßt, wo sie mit Humor eine Gestalt — Männer gelingen ihr besser als Frauen — umreißen kann, so verschwommen sind ihre schwärmerischen Menschen, am verschwommensten Liselotte von Reckling.

Gabriele Reuter hat (außer ihren exotischen Anfangsromanen aus Argentinien und Ägypten) noch mehrere Novellenbände, das reizende Märchenlustspiel „Das böse Prinzeßchen" und den Roman „Frau Bürgelin und ihre Söhne" herausgegeben. Sie sind nötig im Gesamtbild der Dichterin. In

ihrem „Buch für junge Mädchen", der Geschichtensammlung „Sanfte Herzen" (1909) steht ein interessantes Geleitwort. Da versichert sie die Tapferen, Angreifenden unter den jungen Mädchen dieser Tage, deren Herzen „der Wissenschaft, dem Sozialen, dem Beruf, dem Zauber des Herrschens und zuweilen der bunten wechselnden Lust" gehören, ihrer Bewunderung, ihrer Freude und Hochachtung, aber ihre Sympathie und „vielleicht beste Liebe" gehört nicht den Kämpfenden, sondern den Schüchternen, Zagen, Zarten, Stummen, die sich arm und unnötig fühlen und ein wenig verachtet werden, den Innigen, die ihren Herzensreichtum und die Schönheit ihrer Natur im stillen hegen, den im Verborgenen Liebenden. Das sieht nicht aus wie ein Bekenntnis einer dogmatischen „Frauenrechtlerin". Und wer noch immer nicht überzeugt ist, den überzeugt vielleicht der Roman „Frau Bürgelin und ihre Söhne" (1899). Hier hält Gabriele Reuter schützend die Hand über den Mann und den von der Mutter verkannten Sohn. Sie erzählt von einer königlichen, nur etwas zu exaltierten Mutter und ihrer herrischen Liebe. Frau Bürgelin will eine stolze Zukunft für ihre Kinder, aber sie glaubt sie formen zu dürfen wie Wachs, und so erlebt sie zwei schmerzliche Enttäuschungen. Der Sohn, den sie für den Künstlerberuf bestimmt, ist kein Künstler, und der, der es ist, wird es gegen ihren Willen. Den Künstler verstößt sie, des anderen Liebe entgleitet ihr; erst die Sterbende söhnt sich mit allen aus.

Gabriele Reuter

Sanfte Herzen

Frau Bürgelin und ihre Söhne

Helene Böhlau

Zwei Züge von Gestalten, die nie eine Berührung finden, so Entgegengesetztes scheinen sie auszudrücken: so ziehen manchen die Kunstgestalten der Helene Böhlau (geb. 1859 in Weimar) ihre weit voneinander wegführenden Wege.

Helene Böhlau

Den einen Weg zieht eine lichte Jugendwelt: Jugend, die sich harmlos ihres Lebens freut, Jugend, die schwermütig lieblich ihr Schicksal erfüllt. Da schlendern Arm in Arm, umgeben von einer Schar prächtiger junger Freunde, dem Budang aus der Gassenmühle, dem jungen Schiller, dem Hornn, Röse und Marie, die „Ratsmädel" durch das Goethesche Weimar, zwei urgesunde, urwüchsige schöne Geschöpfe, die ihre Mutter, die prächtige Frau Rat, mit Bedacht badet und striegelt wie zwei wertvolle junge Pferdchen. Immer „bis über den Kopf in Wohlbehagen", stecken sie voll harmlos lustiger Streiche, den Echten eine Freude, den Zierpuppen ein Greuel. Mit Gönnermiene belächeln und beschützen sie Goethe und Karl August, die „großen Tiere", wie Röse und Marie sie nennen, süßsauer blicken aus dem Hintergrunde Johanna Schopenhauer und ihre schöngeistige Tochter Adele drein, sie haben ihr Kreuz an dem jungen Artur Schopenhauer, dem ungemütlichen Burschen, um dessen Mund der Hohn spielt, der sich räkelt und Kreise des Schweigens um sich zieht. Aber von Goethe abgesehen, bleiben die Berühmten in der Ferne, von denen nur wird erzählt, die, „während die Gewaltigen für Ewigkeit und Ruhm lebten, unscheinbar sich ihres unscheinbaren Daseins freuten", von denen, „die vergessen sind, denen, deren Lieblichkeit, Hoffen, Träumen wie Blütenregen niedersank, im Niederfallen schon vergehend". Da kommt ein Student nach Weimar, um Goethe zu sehen, nur Goethe, . . . und dann schlendert er mit einem jungen naturwüchsigen Dinge, das das Leben

Ratsmädelgeschichten und Altweimarische Geschichten

Zeichnung von Hans Thoma zu Helene Böhlau Sommerbuch Verlag F. von Egon Fleischel & Co. in Berlin

tausendmal schöner findet, als „das eingebildete Zeug", durch den Wald, badet mit ihr und kehrt heim, ohne Goethe gesehen zu haben. Da erfüllt die Tochter der Pfarrerin von Süßenborn, Alma, die Sommerseele, ihr Schicksal in der kurzen Sommerliebe zu dem Sonnenmenschen Goethe. Da zieht der schöne Valentin, der arme überirdisch schöne Bursch und Träumer, seinen Schmerzensweg, bis er die zarte Geistigkeit seiner Züge verliert, ein „Reputierlicher" wird, ein Gewöhnlicher.

Der schöne Valentin

Den anderen Weg aber ziehen solche, die das Leben nicht leicht nehmen. Salin Kaliske eröffnet den Zug. „Überall ist Qual" klingt es aus seinem Leben. „Es ist alles anders, wie die Leute sagen und schreiben, und bös ist nicht bös und gut ist nicht gut; was um uns ist, ist nichts — und was wir nicht kennen, das ist die Welt!" Und dann folgt die lange Schar derer, die schwer ringen, Frauen und junge Mädchen zumeist, und um ihrer willen gilt Helene Böhlau als eine Vorkämpferin in der Frauenbewegung. Zu ihnen gehört die Heldin des „Rechtes der Mutter" (1897), die sich zu ihrem Kindchen bekennt und für ihr Kindchen kämpft wie Cornelie Reimann bei der Gabriele Reuter. Zu ihnen gehört Olly, die rührende Heldin des „Rangierbahnhofes" (1895), das zarte Geschöpfchen mit dem unbändigen heißen Willen zur Kunst und der unermüdlichen Arbeitsgier, das arme Seelchen, das sich im Eheleben mit seinen Alltäglichkeiten nicht zurechtfindet, das tragikomisch wirtschaftet, Olly, die aus dem ästhetischen Sumpfe einer faulen Familie stammt,

Salin Kaliske

Recht der Mutter

Rangierbahnhof

die die Kunst nur als noblen Broterwerb ansieht, Olly, die so früh endet, nachdem sie erfahren: „Wie ist es euch schwer gemacht, ihr armen Weiberseelen, am Besten hier auf Erden teilzunehmen!“ Zu ihnen gehört Isolde Frey, die Heldin des Romans „Halbtier!“ (1899), die Künstlerin, die sich dagegen empört, daß das Weib nur die tierischen Funktionen im Leben zu erfüllen habe, und die den Mann niederknallt, der auch sie so wertet, eine Rächerin des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt, waffen- und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber. Das Halbtier schreit auf, das Weib, das in dumpfer Enge dahinlebt, die unentwickelte, verachtete, gedankenlose Hälfte der Menschheit, für die der Geist etwas Krankhaftes, Widernatürliches, Unanständiges ist und ihm fremd-feindlich gegenübersteht, das Haustier ohne Freiheit und Feinheit, die gedankenlos gemachte, unzurechnungsfähige, versumpfte, arbeitsunfähige, erbitterte Sklavenseele. Hier leben, dulden und reden sich aus die Heldinnen jener nicht kunstreinen, aber starken Bekenntnisbücher, die aus einer Sehnsucht geboren sind, der am besten Isolde Worte leiht: „Verzehre deine Kräfte in deiner Arbeit, aber nicht in Liebe und Angst. Sei ein geistiges Geschöpf!“ Doch schreiten auch — ein Zeichen für die unverblendete Art der Helene Böhlau, zu sehen — Männer als Opfer in diesem Zuge. Neben der Künstlerin, die in der Ehe leidet, schreitet (Im frischen Wasser 1891) der Künstler, den die Ehe bald bricht, schreitet Köppert, Ollys Freund aus dem „Rangierbahnhof“, den in seinen eigenen Flitterwochen (Schlimme Flitterwochen 1898) die Unselbständigkeit der Durchschnittsfrau fast um den Verstand bringt.

Helene Böhlau

Halbtier

Verschiedene Welten! Und doch gibt es Beziehungen. Gleich ist bei beiden Gestaltengruppen die menschliche Wertung, folgerichtig ist die Entwicklung der zweiten aus der ersten Gruppe.

Die gleiche Art, die Menschen zu betrachten, beherrscht die ersten Bücher wie die letzten, die „Ratsmädelgeschichten“ wie „Das Haus zur Flamm“. Anspruchslose Frauenweisheit predigt: Es gibt nichts Gutes, nichts Böses, nur Menschen, mit denen man freundlich und hilfreich sein muß. „Das einzige, was auf Erden das Herz ruhig und glücklich macht, ist: Gut miteinander zu sein,“ das ist der alt gewordenen und dabei ewig jung gebliebenen Röse, des „Gomelchens“, wie sie die Enkelkinder, darunter Helene Böhlau selber, nannten, letztes Wort. Ein guter Mensch muß einer sein, fordert die Mutter der Alma, der Sommerseele. „Es ist gut, einander zu helfen, es ist das einzige, was Wert hat“, steht in Helene Böhlaus Selbstbiographie: „Wie die Enkelin des Ratsmädel zum Blaustrumpf wurde.“ Und aus dem „Hause zur Flamm“, dem Hause zu den lebendigen Herzen, klingt es: Seid gütig! „Ich finde auf Erden nur Liebe lebenswert.“ Man muß Liebe und Wärme für andere übrig haben. Liebe auch zur Schönheit! Die Schönheit suchen oder haben alle Menschen der Helene Böhlau. Schönheit empfiehlt die Frau Rat ihren Töchtern als moralischen Lebenshalt. „. . . die Liebe zur Schönheit ist die Liebe, die den Menschen am reinsten erscheinen läßt, die allerunschuldigste, denn sie läßt vieles, wie Überhebung, dummen Stolz, Härte, Wut, nicht an ihn heran.“ Überhebung, dummer Stolz, Härte, Wut, dazu Überklugheit, Krüppelhaftigkeit, Wichtigtun, normiertes Wesen, das sind die Eigenschaften, die Helene Böhlau haßt. Vor den „vortrefflichen“ Menschen flieht im „Hause zur Flamm“ der Staatsanwalt Baumgarten, der „Einser-

Das Haus zur Flamm

mensch", das fast gelungene Produkt einer etikettierten Gesellschaftserziehung zum tadellosen Beamten, zu den Vagabunden; vor dem menschlich schönen traurigen Lächeln seines ersten Opfers kapituliert er und wird ein Genosse der vom Gesetze Verfolgten, ein „Reichengast" im „Gefängnis zum goldenen Zeitalter". Hütet euch vor dem Erfolg, predigt Helene Böhlau. Geht mit den Unberühmten, das sind die Suchenden. Wie sie den Glauben an die Güte hat, so hat sie die Skepsis vor der Größe. Auch wenn sie Künstler darstellt, so ist es weniger das Werk, das sie bewundert, das dem Erfolg und damit dem phrasenhaften Gerede verfällt, als die Kraft, die entwickelt wird, der Charakter, der frei wird. Denn sonst: auch die Gewaltigsten und Weitsichtigsten sind blind tappende, dünkelhafte Geschöpfe. Wie wenig haben auch sie erreicht! Und wie mit den großen Menschen, ist es mit den „wichtigen" Dingen. Die wichtigen Dinge dieser Welt sind arme Dinge. Aber die unwichtigen, das sind die wichtigen. Der Dichter der „Effi Briest" würde dazu und zu dem folgenden genickt haben — Kunst frei und lebendig leben, ist wichtiger, als stumme Kunst in Säle stecken. „Nichts zwischen der Natur und mir", sagt Jonathan Baumgarten im „Hause zur Flamm":

„Das ist mein Bekenntnis, das Geheimnis meines Lebens. Darum habe ich keine Vorurteile, keine Menschenangst, keine Menschenanbetung, darum bin ich demütig für mich und meine Erdengenossen, ob sie verblendet sind oder nicht . . . Ich kann nur noch helfen und trösten, ich denke oft: was habt ihr getan! Was habt ihr getan! Daß ihr so ganz verschüttet seid von lauter wertlosem Zeug! Wißt ihr denn eigentlich, daß das Leben nur ein paar Tage dauert? Und daß eure Seele verschmachtet? Einen Blumenstrauß verschenken, einem armen Menschen zuhören, ein Kind erfreuen, oder einem Menschen durch Verstehen helfen, da sein für irgendeinen, den Gott verließ und der sich auf dieser schrecklichen Welt nicht mehr zu trösten weiß, dem sie alle hinweggelaufen sind, das sind die großen wichtigen Dinge des Lebens! Die ganze kluge Welt mit ihren Examen und Armeen und Richtern aller Sorte ist nicht das Große und Notwendige. — Bewahre. — Du sagtest: wo sich etwas spreizt, nicht hinschauen! So ist's! So ist's!"

Und so geht Baumgarten hinauf, zwei Sterbenden zu helfen, hinauf zum Johannser Bauern, um einem sterbenden Hascherl vom Himmelsgarten zu reden, und höher hinauf zum Bergmoor, wo der Bäder Hans auf seinem Totenlager liegt:

„Baumgarten schritt wohlgemut und leichten Herzens davon und dachte: Es ist das einzige, sich wie ein Kind mit den Menschen und Dingen einlassen und nur selten in stiller Stunde sich in die Abgrundtiefe versenken. So wächst eins wie ein Baum tief ein und läßt den Wipfel im Winde schaukeln.

Sein früheres Leben strich an ihm vorüber, und er hatte nur ein Lächeln dafür.

„Wunderlich, wenn einer geht, wo ich gehe, ist's, als wenn alle Tore sich öffneten."

Zum Bäder Hans war's wohl ein sakrischer Weg. Die Kastanien- und Nußbäume blieben bald zurück, die Birken und die Kiefern beherrschten das Erdreich, und die nur verknorrt und niedrig. Aber welcher Duft strömte dem zarten Birkenlaube aus. Welch ein Duft! — Und das Sonnenland rings umher! Bergesgipfel über Bergesgipfel, schwimmend in tiefgoldener Lichtflut. Die blaue Sonnenbahn! Eine einzige runde mächtige weißstrahlende Wolke kam feierlich wie ein Himmelsschiff dahergezogen.

Über das Bergmoor strich ein frischer würziger Wind. Baumgarten blieb hin und wieder stehen und schaute und atmete tief auf. Bäder Hansens Häusel hatte keine fürstliche Vergangenheit. Es klebte am selten begangenen Weg hoch oben am Bergmoor, ureinsam.

Bäder Hans lag auf verwahrlostem Lager. Ein alter Bauernknecht, mit dem's zu Ende geht, kann sich nicht viel vergönnen.

Einmal des Tags schaute die Valtliner Franzel von der Gratschleralm nach ihm, ein einschichtiges armes Frauensmensch; aber immerhin.

„Guten Abend," sagte Baumgarten, „kennscht mi nöt?"

„Na," bekam er zur Antwort. Der Alte hatte kaum die Kraft, die Augen dem Eintretenden zuzuwenden. „Die Johannserin schickt mi, daß ich nach dir schau, wie's steht." „Lummrig, mei Liaber, lötz in alle Schuh."

„Ma kennt's," sagte Baumgarten.

„Bischt schon versehn? I geh dir zum Cooperator."

Helene Böhlau

Photographisches Atelier Veritas in München

„Das wann d' tätst! Bischt du net der Lamech — den sie unten . . ."

„Du meinscht den Lamech (den Lump)," half ihm Baumgarten, „den sie drunten in der Reiche haben? Woll, woll, selbiger Lamech bin i."

Du tiast dir leicht, Hallodri, hascht's beschte Leben," sagte der Todkranke matt, aber doch verschmitzt.

„Sel' woll, mei Liaber."

„Guat isch's da unten, i wollt, mi hätt' n's a drin. I lieg do gar so alloanig. Alloanig leben is nöt hart, aber alloinig sterben, mei Liaber. Nix woaß unserein un verstiat nix. Ma ligt in da Finster. Und a sell aner wie nachts hier giat, mei Liaber — —" „Versteast mi?" frug Baumgarten. „Woll, woll."

„Los! (hör' zu) mei Liaber, ob d' alloan bischt oder nöt, das tuat nix zur Sach. Auch für dich isch unser Herr und Heiland gestorben."

Helene Böhlau

„G'storben isch er?" frug das alte Knechtlein mit schwacher, vertrockneter, zitternder Stimme. — „Jessas g'storben!" und schaute ganz betroffen auf Baumgarten. „Bei uns da heroben hört eins nie nix. — Und wanns alle drei hinwerden — uns sagt koaner nix. — Un ma verstiat's a net. Wer ist denn jetzt dafür?" Der Alte grübelte mit Anstrengung.

„Wann oans aufi kimmt — ist dann oans do, daß ma net immasunst anklocken dat?"

„Du wirst erwartet, mei Liaber," sagte Baumgarten beruhigend und strich dem armen Alten die Kopfkissen zurecht und die Decke und versuchte, ihm das Lager behaglicher zu machen.

„Und über jeden wird Buch geführt. Du brauchst koa Angst nöt zu haben. Alles isch in bester Ordnung. Wann du kimmscht und klockst, na brauchst net zu meinen, daß d' lange warten mußt wie unten, wann d' die Steuern bringst. Für g'wiß nöt."

„Buch wird g'führt?" meinte das Knechtlein mit bedenklich bangem Ausdruck und schwach zum Verlöschen.

„Weil 's Brauch isch," sagte Baumgarten, „da brauchst koa Angst nöt hab'n. Buch wird g'führt, damit vergeben werden kann. Vergebung find't alles, blos dafür isch der Himmelsvatter do, mei Liaber." So sprach er beruhigend weiter.

Das weltverlassene sterbende Knechtlein flüsterte: „Selm scho selm." Der gebrochene Blick hing an Baumgartens Lippen, von denen Trost kam, der Trost, den das Knechtlein fassen konnte, mit den schwachen Händen der armen, unwissenden Menschheit.

Ehrfürchtig stand Baumgarten, denn er sah, daß er zur Stunde gekommen war, in der die Seele des dumpfen Knechtleins bereit wurde, sich von dem alten gebrechlichen Leib zu trennen.

Baumgarten hielt die kalte harte Hand.

„Kannst ganz ruhig sein, mei liaber Mensch," sprach er sanft in den Abschiedskampf hinein. „Du wirst erwartet."

Und so klingt die Seele dieser Frau aus nicht in Resignation, sondern in einem wunderbaren Lebensgefühl:

„Daß sich die Geschöpfe Gottes so genießen können! Das ist wert zu leben. Mensch zu sein, Weib zu sein, Mann zu sein. Ich verstehe, daß die Götter Menschen wurden. — Oder wurden sie's nicht? O du wunderbare Welt, voller Grauen und Wonne! Lebendig sein! Lebendig sein!"

Die Linie ihrer Entwicklung

Und neben die Einheit der Betrachtung und Wertung tritt die Einheit der Entwicklung. Die Formel heißt: Vom Unbewußten zum Bewußten. Von den naiv Echten zu den bewußt Echten. Von den naiv Einfachen zu den Einfachen, aber nicht mehr Naiven. Von unbewußter zu bewußter Güte. Von der Unkenntnis zur Erkenntnis. Vom Glück der Veranlagung zum erworbenen Verdienst. Im Röschen, dem Ratsmädel, ist alles Zauber glücklicher Jugend, eigenes Verdienst ist ihr Alter in Jugendfrische und Ursprünglichkeit. Im Valentin ist alles Geschenk, als er alt wird, geht er ein in die Zahl der Philister. „Es hat etwas Erschreckendes, zu denken, welch eine unendliche Macht edler Kraft verkümmert", so klagt es aus der Erzählung. Dagegen die „Macht und Reinheit junger Jahre festhalten und ihre Kräfte zu eigener Kraft machen", das wollen die späteren Gestalten. Zum Bewußtsein erwacht ist Olly, ist Isolde, sind die Gestalten des „Hauses zur Flamm". Kein Wunder, daß die Bewußten nicht alle die körperliche Fülle der Unbewußten haben, z. B. in Isolde, in Marianne Gamander und ihrem Sohne Hermann, der zum Bewußten erzogen worden ist. Aber man nimmt es hin als Ausdrucksversuch der letzten Weisheit dieser temperamentvollen Frau: „Steht über dem Leben! Lernt selber denken! In euch sei nichts Fremdes, nichts Totes! Seid geistdurchdrungene Körper!"

Lou Andreas-Salomé

Lou Andreas-Salomé

„Geistdurchdrungen" — dies Wort der Helene Böhlau drängt sich auf als Charakteristik der Person und des Werkes der so ganz anders gearteten, nur wenige Jahre jüngeren (1862 in Petersburg geborenen) Lou Andreas-Salomé, der „Freundin" Friedrich Nietzsches. Geistdurchdrungen ist ihr Nietzsche-buch „Friedrich Nietzsche in seinen Werken", geistdurchdrungen ihr Porträtbuch über Ibsens Frauengestalten, das die wichtigsten Frauentypen Ibsens, Nora, Frau Alving, Hedwig Ekdal, Rebekka West, Ellida Wangel, Hedda Gabler noch einmal nachschafft. Geistdurchdrungen sind die Probleme ihrer Romane und Erzählungen, geistdurchdrungen, oft zu geistdurchdrungen reden ihre Menschen. Ihre Gestaltung verweilt nicht beim Milieu, bewußt, so scheint es: denn Lou Andreas-Salomé kann es stimmungsgewaltig verwerten, wie man aus ihrem Romane „Ma", aus der Erzählung „Wolga" (im Zyklus „Zwischenland") sehen kann. Da tauchen die nackten grenzenlosen Steppenwiesen mit ihren Farben und riesigen wenigen einfachen Formen ein in Himmel und Strom. Aber das Milieu ist nicht richtunggebend, es hat keine seelische Verwandlungskraft für ihre Menschen, die milieulos, unbodenständig leben, Kulturmenschen sind. Wie im Namen der Dichterin Völker und Rassen sich mischen, so sind ihre Menschen eine rassengemischte Welt. Gern spielen die Romane in Rußland, Deutschrussinnen sind ihre Helden, im Grunde sind sie Heimatlose, „Menschenkinder", wie der Titel eines ihrer Werke heißt, überall und nirgends zu Hause. Im Übergang stellt Lou Andreas-Salomé gern die Menschen dar, im Übergang von Land zu Land, im Übergang der Lebensanschauung der alten und der neuen Zeit (Fenitschka [1898]). Im Übergang von sinnlicher und geistiger Liebe ist die Heldin ihrer Erzählung

Die Essayistin

Die Dichterin

Zwischenland

Menschenkinder

Photographisches Hofatelier Elvira in München

Lou Andreas-Salomé

„Ruth" (1895). In die Seelenstimmung halbwüchsiger Mädchen versetzen uns ihre fünf Geschichten „Im Zwischenland" (1902), in jenes Erwartungsreich, in jenes Zwischenreich vom Spiel zum Ernst, vom Traum zur Wirklichkeit.

Ruth

Ma

Die Tragik des Überganges der jungen Seelen von der sorgenden Liebe der Mutter weg zu dem selbstgewählten Berufe in einer neuen Zeit, das leise Fremdwerden der Kinder, die ihre Mutter nur mit dankbarer Nachsicht noch lieben, das ist das Problem des Romans „Ma" (1901).

„Blinde, so gehn wir, und gehen allein,
keiner kann keinem Gefährte hier sein."

In die Stimmung dieser Verse von Richard Beer-Hofmann klingt der Roman, der beste der Dichterin, aus.

Lou Andreas-Salomé leitet über. Dichten ist ihr nicht mehr wie den Naturalisten nur beobachten, eher experimentieren. „Dichten," so steht in der Erzählung „Eine erste Erfahrung" (aus dem Zyklus „Im Zwischenland"),

„Dichten das ist so: Man geht herum und sieht alles an, was es zu sehen gibt, aber indem man das tut, setzt man jedem Ding noch irgendein Hütchen auf, das ihm fehlte, man macht jedes Ding ein bißchen zurecht, ein bißchen anders: man macht es eigentlich erst fertig. Jedes Ding wartet auf seinen Dichter."

Und so leitet sie mit ihrem leisen feinen Stile über — von den tendenziösen Temperamentskünstlern, die mit Pathos eine gewisse Tendenz einbläuen, zu den Intellektuellen mit Kunstverstand, von den Anklägern zu den Untersuchern, von den Darstellern von Zuständen zu den seelischen Analytikern, von den Beobachtenden zu den Kombinierenden, vom Naturalismus zum Symbolismus — sie liebt Beer-Hofmann und R. M. Rilke —, von den schreienden zu den gedämpften Farben, von den Herrschaftsjahren Zolas zu den Herrschaftsjahren Nietzsches.

Drittes Kapitel

Das Drama

Einleitung

Das Drama Entwicklungsübersicht

Mit der Entstehungsgeschichte des konsequenten Naturalismus ist die Entstehungsgeschichte und das Wesen des naturalistischen Dramas schon geschildert worden. In der Charakteristik seiner Anfangswerke, der „Familie Selicke" und des Sonnenaufgangsdramas ist seine weitere Entwicklung schon angedeutet. Die Technik wird sich noch mehr verfeinern, noch subtiler wird der Dialog werden, noch reicher die Beobachtung, noch echter die Lebensbilder; die Zustandsschilderung wird nach Stoffen suchen, deren einzig mögliche Behandlungsart *sie* sein kann: die Lösung des (wenn möglich sozialen) Stoffproblems zugleich die vollendete letzte Lösung des naturalistischen Formproblems! Man wird (vielleicht vergeblich) versuchen, die naturalistische Form zur Ausdrucksform des Ringens um eine neue Weltanschauung zu machen. Man wird (vielleicht wieder vergeblich) versuchen, das naturalistische Drama, dies Ergebnis einer Weltbetrachtung der Willensohnmacht, umzugestalten zu einem Instrument handelnder, eigenwilliger, eigenkräftiger neuer Menschen.

Es ist bezeichnend, daß die Schöpfer der ersten Werke auch die besten schaffen, Hauptmann mit seinen „Webern", Schlaf mit seinem „Meister Oelze". Bewußt oder unbewußt ist Hauptmann für die anderen Dramatiker der Zeit das zugänglichere, bequemere Vorbild; die eigentlichen Entdecker des konsequenten Naturalismus, Holz und Schlaf, wirken mehr indirekt, durch Hauptmann hindurch. Stofflich erfüllt viel Soziales das Drama, starken Einfluß übt Ibsens Gesellschaftskritik und seine Art, die Dramen zu stimmen. Man fühlt das bei Hauptmann selbst, bei Halbe, bei Dreyer, bei Otto Ernst, bei Georg Hirschfeld und Ernst Rosmer, bei Otto Erich Hartleben. Gesellschaftskritik ist auch die Absicht Sudermanns und Fuldas. Die Tragik überwiegt im Anfang, später erobert sich der Naturalismus auch die Komödie. Hauptmanns „Biberpelz", Hartlebens Schnurren, Ruederers „Fahnenweihe", die „Sozialaristokraten" von Arno Holz und das „Lumpengesindel" von Ernst von Wolzogen sind die bezeichnendsten Werke.

Das Drama Entwicklungsübersicht

Ist auch der Höhepunkt des naturalistischen Dramas das Jahr 1892, das Entstehungsjahr der „Weber" und des „Meister Oelze": — der Naturalismus im Drama hält an und wird wohl ganz nicht so bald erlöschen. Erst nach 1892 entstehen z. B. Hauptmanns Komödien, in das Jahr 1896 fällt sein großer Versuch, mit dem „Florian Geyer" ein historisches Drama in naturalistischer Technik zu schaffen, nach 1892 fallen Schlafs Versuche in einer noch subtileren Dialogtechnik. Und es erscheinen nicht nur immer neue naturalistische Dramen der naturalistischen Führer, auch Jüngere bekennen sich immer wieder zum Naturalismus im Drama. Nicht alle werden in diesem Kapitel geschildert: so charakterisiere ich Holz und Schlaf erst im nächsten Abschnitt, um hier den Erzähler, da den Lyriker nicht vom Dramatiker trennen zu müssen, um die Einheit der Betrachtung einer Künstlerpersönlichkeit zu erhalten. So spare ich, um annähernd mit den Dichtern auch ein Bild der Zeitabschnitte zu geben, die Ausläufer des Naturalismus, wie etwa Stavenhagen, wie Schönherr, für die Schilderung des letzten Jahrzehnts, der jüngsten Vergangenheit, auf.

Eine immer sich wiederholende heimliche Tragödie ist dieses Kapitel: die Tragödie des Kampfes mit der Befangenheit in Stoff und Form, die sich einst mit Naturnotwendigkeit aufdrängten oder aufgezwungen wurden, um unvergeßlich zu haften, die Tragödie der Sehnsucht nach einer anderen, höheren Kunst als der des Naturalismus, die Tragödie einer Sehnsucht, der für keinen Naturalisten bis heute eine rechte Erfüllung geworden ist.

Gerhart Hauptmann II

Gerhart Hauptmann

Bis zu dem Drama „Vor Sonnenaufgang" ist Hauptmanns Entwicklung bereits geschildert. Schnell schafft nun Hauptmann nach Jahren tastenden Experimentierens im sicheren Besitze der Technik des konsequenten Naturalismus, einer wie eigens für seine Natur erfundenen Technik, Werk auf Werk. An allerpersönlichen Bekenntnissen seines Herzens war das erste Drama, ein soziales, überreich gewesen; auf das soziale Drama folgen mit dem „Friedensfest" (1890) und den „Einsamen Menschen" (1891) zwei Familiendramen: ganz wieder ein Herzensbekenntnis das zweite, kühler das erste, mehr vom Verstande genährt, beides keine Dramen, die die Leidenschaften

Gerhart Hauptmann

Das Friedensfest

herausfordern konnten, keine Satiren, keine Anklagen. Wie eine reine Studie wirkt das Friedensfest, wie eine Diskussion, eine Prüfung von Zeitaxiomen, eine Abhandlung in Form eines Dramas. Ein Seelenarzt breitet ein reiches Material für seine Diagnosen aus, um ganz am Schluß, eine ganz, ganz vorsichtige Prognose zu stellen. Der Ingrimm Zolas und Tolstois hatte heimlich das Bauerngemälde belebt, der Dichter des „Friedensfestes" stellt mit Ibsen nur Fragen. Der Mitschöpfer an einem Drama geistigerer Art fragt mit den Worten Lessings aus dessen „Abhandlungen über die Fabel": Sollte nur in einem Trauerspiele Handlung sein, wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen? Sollte nicht auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sein? Der Dichter des Loth, dieses Vererbungsgläubigen, der bisher Gläubige der Willensohnmacht, diskutiert das Vererbungs- und Willensproblem. An Kindern, „verpfuscht in der Anlage, vollends verpfuscht in der Erziehung", entstammt einem „stehenden, faulen, gärenden Sumpfe". Denn die Eltern sind sich unendlich fern, verstehen sich nicht, lieben sich nicht, achten sich nicht. Der Vater ein Arzt, weitgereist, einst unternehmungslustig und voller Projekte, ein Tyrann in der Enge des Hauses, ein heimlicher Trinker, von Jahr zu Jahr vom Verfolgungswahne mehr besessen; die Mutter mehr wie geistig unbedeutend, nahezu borniert, ein fleißiges Haustier, weinerlich, winslig, wehleidig. Wie sind die Kinder? — Sie sind alle verbittert, die Tochter „pathologisch offensiv", batzig, eine „Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißtrauen und Trostlosigkeit" um sich verbreitend; die Söhne, schlimmste Produkte der väterlichen Tyrannei: als reine Kinder noch mit zehn Stunden Lernen halb tot gedrillt, dann der Mutter zum Tort fünf Jahre ohne jede Beschäftigung sich selbst überlassen, eingesperrt später und nach ihrer Flucht aus der Anstalt früh auf sich selbst gestellt. So ist der ältere, Robert, zum Zyniker geworden: brutal, schamlos, hält er es nicht für „der Mühe wert, 'n par gleichgültige Gefühle zu heucheln", ist bald geneigt, sein Wesen zu rechtfertigen („Ich bin, wie ich bin. Ich habe ein Recht, so zu sein, wie ich bin"), bald von fast krankhafter Sucht geplagt, sich wehe zu tun, er hat das Bedürfnis, sich selbst anzuspucken. Der zweite aber, Wilhelm, ist eine Künstlernatur, ein Choleriker, der, ohne die glückliche Gabe, mit beizenden Worten seinen Grimm zu entladen, einmal als Zwanzigjähriger den Vater mit seinen Händen abstrafte, als der vor den Dienstboten die Mutter grundlos des Ehebruchs verdächtigte. Bis hierher sind beide Willenlose, die mit der Mutter sagen könnten: „Der Wille, der Wille! Geh mer nur damit! Das kenn ich besser. Da mag man wollen und wollen und hundertmal wollen, und alles bleibt doch beim Alten." Aber über den Jüngeren kommt die Liebe, langsam lernt er bei gesunden Menschen wieder an sich glauben, sie bringen ihn, an einem Weihnachtsabend, in das Vaterhaus, das er sechs Jahre seit jener Szene mit dem Vater gemieden. Der Verlauf dieses Weihnachtsabends ist der Inhalt des Dramas. Ein Zufall will es, daß es am gleichen Abend den Vater, der auch sechs Jahre nicht zu Hause war, heimtreibt, einen wahnkranken Mann. Es kommt zu einer Versöhnung zwischen Wilhelm und dem Vater: sie liegt gerade in der Mitte des dreiaktigen Dramas. Nach heftigem innern Kampfe bittet Wilhelm den Vater um Verzeihung, Wilhelm fällt darüber in Ohnmacht, fast liebreich bemüht sich der Vater um den Sohn, und Robert wechselt mit dem von

Karikatur von Arpad Schmidhammer
Jugend 1904
Nr. 53

einer inneren Last Befreiten einen warmen Händedruck. Die Friedlosen scheinen endlich einmal ein Friedensfest feiern zu dürfen. Aber Roberts Zynismus bricht bei der Bescherung durch, mit Mühe bezähmt sich Wilhelm, den mißverstandenen Vater rührt bei einem Anfall von Verfolgungswahn der Schlag. Wie nun, das ist die Stimmung des dritten Aktes, des eigentlichen Diskussionsaktes: wie war's mit dem Willen zum neuen Menschen? Ist Wilhelm nicht doch unheilbar krank? Hat er immer noch wie früher Schicksale in Sekunden? Ist er wandelbar? Hat die Braut noch Macht über ihn? Und fast verändert sich im Vaterhause ihr Bild für ihn, sie verschwimmt mit den anderen, zu einem der anderen Menschen, die sich nicht verstehen wollen, sich aneinander reiben, nervös machen, mißtrauisch belauern, im besten Falle sich nicht tangieren. Er möchte sagen: Jeder Mensch ist ein neuer Mensch. Und schließlich scheint es, als ob die Liebeskraft des Mädchens ihn das glauben lehrte. Denn es ist bezeichnend, daß am Ende nur Robert, der Ekelmeier, wie ihn Dehmel nannte, zweifelt. Aber ebenso bezeichnend: wir zweifeln mit. Die Gewißheit sicherer Zukunft gibt der Schluß des Dramas nicht. Die Fragen bleiben unbeantwortet.

Karikatur von Árpád Schmidhammer Jugend 1904 Nr. 53

Das Friedensfest ist kein Drama, das sofort für sich einnimmt. Aber es gewinnt bei jedem neuen Lesen. Es hat Mängel: Teile der Vorgeschichte sind nur skizzenhaft angedeutet, im Charakter Roberts wie Wilhelms bleibt manches unklar, aber die Geschlossenheit des Aufbaues, der sich stets neu enthüllende Reichtum an kleinen, die Charaktere blitzartig erleuchtenden Zügen, das feine Auf und Ab in der Haltung der Nervösen, die beständige Veränderung ihrer Gruppierung zueinander fesselt immer mehr, und am Ende haftet dies scheinbar unpersönliche Drama fast fester im Gedächtnis als das erste.

Einsame Menschen

Ich möchte hinüber — du kommst nicht heraus aus dem Tale der willenlosen Stimmungsmenschen: so schwirrten die Stimmen im „Friedensfeste" durcheinander. Der Hauptmann der „Einsamen Menschen" scheint für das zweite zu sein. „Für meine Natur kann ich nichts", sagt sein Johannes Vockerat am Anfang des Dramas, im Müggelsee endet er. Aber die schrillen Stimmen des „Friedensfestes" sind zu elegischen Klagen abgetönt, die Ausnahmezustände und -schicksale zu typischen Zuständen und Schicksalen gemildert. Ein weicher, nervöser Stimmungsmensch, geschaffen zum Nachempfinden, unfruchtbar, wenn ihn nicht die Anregung Gleichgesinnter befruchtet, ein Feinhöriger, dem die Sehnsucht das Ohr für die Stimmen der Zukunft geschärft hat, aber unfähig, an ihnen selbst zu reifen, soll Johannes Vockerat an seiner Zeit, einer Übergangszeit, zugrunde gehen, geht er an sich zugrunde. Als Mensch der Wissenschaft steht er auf neuem Boden. Ein Sohn alter kernfrommer, im Drama prächtig charakterisierter Christen, hat er Theologie studiert, dann ist Häckel sein Lehrer geworden; äußerlich unabhängig, kann er als Privatgelehrter sorglos ganz seinen psycho-physiologischen Studien leben. Als Wissenschaftler ein Konsequenter, als Mensch nachgiebig, immer von seinem weichen Herzen bedrängt. Er läßt sein Kind taufen — warum soll er die alten Eltern kränken? Kann er ihren Glauben auch nicht teilen, er versteht ihren Glauben. Ihn aber, meint er, versteht keiner — nicht der Freund, das ist ein Prinzipienreiter, nicht seine junge Frau, die ihm geistig etwas sein möchte, aber nichts sein kann, nicht seine Eltern, die seine Arbeit nahezu hassen, so sehr sie den Sohn lieben. Und gerade Verständnis für seine Arbeit braucht er, schon fängt sie an zu stocken. Da kommt die Deutschrussin Anna Mahr in

Gerhart Hauptmann

sein Haus, eine Studentin, eine Fachgenossin, die sein Werk versteht. Und nun beginnt die stille Tragödie dieser Menschen, die alle sich lieben, alle sich wehtun. Nach Art der Weichen, die gerade gegen die wieder Weichen hart und grausam sind, kränkt Johannes seine schüchterne, rührend zarte Frau, die arme Käthe härmt sich und kränkelt, er aber lebt auf, aus der Bewunderung für die teilnehmende Fachgenossin wird heimliche Liebe, und als er, dem Drängen der Eltern nachgebend, sie ziehen lassen muß, da kann er den Abschied nicht verwinden. Sein Glauben an einen neuen freien Zustand der Gemeinschaft zwischen Mann und Frau, mit der Freundschaft als Basis, braucht eine immer gegenwärtige Stütze. Als Anna aus seinen Augen ist, bricht er zusammen. Der See vor seinem Hause nimmt ihn auf. Ein weher Stimmungszauber, dem sich schwerlich jemand entziehen kann, geht durch das Werk. Überall spürt man den linden Strich einer weichen Hand. Wohl soll man nicht wissen, auf wessen Seite der Dichter steht, aber man fühlt sein Herz klopfen in jedem Worte, und das kurze Motto: „Ich lege dieses Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben" verhüllt ebensoviel wie es enthüllt. Eine zitternde flimmernde Herbstatmosphäre durchweht das Drama: eine verspätete Hummel kommt, Sommerfäden werden aufgelesen, Wein wird geerntet, die Zeit der kurzen Tage und frühen langen Nächte bricht an. Es ist ein melancholisches Gedicht von einem frühen Herbste. Schade nur, daß es keine Novelle ist, sondern ein Drama. Im Drama muß man es hinnehmen, daß Käthe und Johannes ein Paar sind, im Drama ist Anna Mahrs Verhalten, ihr langes Bleiben im Hause unmotiviert, unklar ihr Verhältnis zu Johannes. Im Drama muß man es glauben, daß Johannes ein geistig bedeutender Mensch ist — aber man glaubt es nicht. Was er sagt, ist oft gar nicht bedeutend. Die naturalistische Art der Diktion trägt mit die Hauptschuld, daß man eher an Käthes Bildungsfähigkeit glaubt wie an Johannes' Denkerkraft. Werden so die „Einsamen Menschen" nicht in der Erinnerung bleiben als die Tragödie des geistig starken Opfers einer Übergangszeit: von den Menschen, die sich lieben und doch wehe tun, bleiben sie sicher noch für Jahrzehnte ein wehmütiges Gedicht.

Manches in den Einsamen Menschen war ein Rückblick auf jüngste Vergangenheit des Dichters. Menschen wie der Maler Braun, der „gewisse sozialethische Ideen imputiert" erhalten hatte, hatten einst stark auf ihn gewirkt. Noch nicht allzu fern lag für ihn wie für seinen Johannes die Zeit, wo er sich „Vorwürfe machte", daß er „ein schönes Haus bewohnte", daß er „gut aß und trank", wo er „jedem Arbeiter scheu auswich und nur mit Herzklopfen an den Bauten vorüberging, wo sie arbeiteten", wo er alles verschenken und in freiwilliger Armut leben wollte. Was von dieser Zeit bleibt, ist das Mitleid, ein von innigstem Mitgefühl durchglühtes, von brennender Scham vor menschlichem Elend und irdischer Not erfülltes, in ziellosen Sehnsuchtswünschen sich verzehrendes, klagendes Herz. Eine schöne, aber passive Tugend, und doch genügend, um Gerhart Hauptmanns naturalistisches Hauptwerk zu

Die Weber

schaffen, „Die Weber" — und damit zugleich das typische Werk einer in sozialem Mitgefühl lebenden Zeit. Es predigte nicht Revolution, die Polizeibehörde tat unrecht, es zu verbieten, der Staatsminister von Köller hätte nicht gegen das Stück als Umsturzdrama im Abgeordnetenhause zu sprechen brauchen. Einem Zeitgefühl nur gab es einen starken künstlerischen Ausdruck. Es löste die schwierige Aufgabe, in eine durch Arbeit, Elend, Not

Gerhart Hauptmann

Nach der Radierung von Hermann Struck

ähnlich gewordene Masse Physiognomien zu bringen, es endete den heimlichen Krieg zwischen Form und Inhalt im naturalistischen Drama, den zwischen Zustandsschilderung und Handlung.

Die Zustandsschilderungen hemmten in so manchem naturalistischen Drama die Handlung: hier bedingt der Stoff, das Elend der Webernot im Jahre 1848, die Schilderung. In breiten Zustandsschilderungen muß man die Weber hungern, darben, leiden sehen, um ihr Erwachen zu trunken taumelnden Rebellen zu verstehen. Man sieht sie zuerst in einem Kontorraume des Fabrikanten Dreißiger ihre Ware abliefern: die Männer, „einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, . . . flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzigblasser Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind", die Weiber „aufgelöst, gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen — und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind", die jungen Mädchen mitunter „nicht ohne Reiz", von „wächserner Blässe, zarten Formen", mit „großen, hervorstehenden, melancholischen Augen". Gedrückt, gedemütigt, wie nur geduldet, warten sie, starr grübelnd, von Armut und Unglück über Unglück zu Hause erzählend, bis sie drankommen, vom Expedienten scharf angefahren werden, vom Kassierer einen kläglichen Lohn erhalten: fünf Groschen, zehn Groschen, dreizehn Groschen. Ihren Bitten um Vorschuß oder Stundung des Vorschusses gegenüber bleiben Expedient und Kassierer taub. Leises, hilfloses Jammern, unterdrückte Tränen, ein flehentlicher Aufschrei „O Jesis, Jesis" oder „O meins, meins! . . . Nu, da da!", höchstens ein leises Murren ist die Antwort der Armen. Nur ein junger Weber, der rote Bäcker, muckt auf:

„Das is a schäbiges Almosen, aber kee' Lohn . . . Das is a schäbiges Trinkgeld, weiter nischt. Da soll eens treten vom friehen Morg'n bis in die sinkende Nacht. Und wenn man achtz'n Tage ieberm Stuhle geleg'n hat, Abend fer Abend wie ausgewund'n, halb drehnig vor Staub und Gluthitze, da hat man sich glicklich dreiz'ntehalb Beehmen erschind't."

Er wird entlassen. Ein kleiner Junge schlägt vor Hunger ohnmächtig hin. Der Aktschluß läßt noch trostlosere Zeiten erwarten. Dreißiger will noch zweihundert Weber mehr beschäftigen — aber nur zehn Groschen soll noch ein Weber eintragen.

Noch trostlosere Zeiten? Das erscheint kaum möglich, wenn man im zweiten Akte in das Stübchen des Häuslers Wilhelm Ansorge zu Kaschbach im Eulengebirge blickt. Eng ist der Raum, kaum sechs Fuß hoch, schadhaft die Diele. Die kleinen Fensterlöcher sind zum Teil mit Papier verklebt und mit Stroh verstopft. Die Mutter Baumert, abgemagert fast zum Skelett, eine hilflose Alte, die wie ein Kind angezogen und gefüttert werden muß, sitzt mit wunden Augen vor einem Spulrad, spulend wie ihr idiotischer zwanzigjähriger Sohn. Zwei Töchter weben: ein grobes Hemd, ein kurzes Röckchen aus härtester Leinwand ist ihre einzige Bekleidung. Man wartet auf den Vater, die Alte jammert, der vierjährige Junge der älteren Tochter weint hungernd. Kein Salz, kein Brot ist im Hause, kein Holz, keine Kohle. Eine noch ärmere Nachbarin, die Heinrichen, deren Mann krank zu Hause liegt, die selbst ein Kind erwartet, schreit weinend heraus:

„'s geht heilig bald nimehr . . . Meine armen Kinder derhungern m'r! . . . Ich weeß m'r keen'n Rat nimehr. Ma' mag anstell'n, was ma' will, ma' mag 'rumlaufen, bis ma' liegen bleibt. Ich bin mehr tot wie lebendig, und is doch und

Emil Orlik
Plakat (farbige Lithographie) zu Gerhart Hauptmanns Webern
Nach der Wiedergabe im Pan III (1897) Heft 4

is keen Anders werden. Neun hungrige Mäuler, die soll eens nu satt machen. Von was d'n, hä? Nächten Abend hatt ich a Stickl Brot, 's langte noch nich amal fir de zwee kleenst'n. Wem solld' ich's d'n geb'n, hä? Alle schrien sie in mich 'nein: Mutterle mir, Mutterle mir . . . Nee, nee! Und da d'rbei kann ich jetzt noch laufen. Was soll ersht wer'n, wenn ich zum Lieg'n komme? Die paar Kartoffeln hat uns 's Wasser mitgenommen. Mir hab'n nischt zu brechen und zu beißen."

Nur eine einzige Handvoll Mehl will sie. Auch die ist nicht da. Man muß sie in Wut und Angst schreiend ziehen lassen. Endlich kommt der alte Baumert. Vergnügter wie sonst: er bringt einen Reservisten mit, den frischen Moritz Jäger. Man staunt ihn an: er hat eine silberne Uhr und zehn Taler bar Geld. Ein Vermögen für diese Ärmsten! Im ganzen Jahre kann der alte Anforge nur vierzehn Taler verdienen. Sie erzählen von ihrer Not, der Reservist renommiert von seiner Militärzeit. „Mir kenn' d'r nich leben und nich sterben hier oben. Uns geht's leider beese, kannst's glooben . . . De Not frißt een' 's Dach ieberm Koppe und a Boden unter a Fießen." Das ist immer variiert ihre Klage. „Da leben ja in a Städten de Hunde noch besser wie ihr" ist seine Antwort. Man klammert sich an ihn: er war draußen, er muß es wissen, gibt es keine Hilfe? Gibt es kein Gesetz, klagt der alte Anforge, das ihm sein Häuschen erhält? Der Bauer will ihn hinausjagen, wenn er den Zins nicht zahlt. Unter Tränen würgt er hervor:

„Hier bin ich gebor'n, hier hat mei' Vater am Webstuhle gesessen, mehr wie vierzig Jahr. Wie oft hat a zu Muttern gesagt: Mutter, wenn's mit mir amal a Ende nimmt, das Häusl halt feste. Das Häusl hab' ich erobert, meent' a ieberschе. Hie is jeder Nagel an' durchwachte Nacht, a jeder Balken a Jahr trocken Brot. Da mißt' ma' doch denken . . ."

„Die nehmen een's Letzte, die sein's kumpabel" weiß der Reservist nur zu antworten. Da hilft kein König, keine Regierung. Selbst müßte man

sich helfen, meint der Jäger Moritz, den „Fabrikantenräudeln amal a Liedl uffspieln". Und er liest ihnen das Schmachlied auf die Fabrikanten vor, das Dreißigerlied, das Blutgericht. Und da geht alles mit dem im ersten Akte noch so sanften alten Baumert und dem alten Ansorge durch. Mit zitternder Wut stampft er den Boden, ballt er die Faust, wiederholt er die Kraftstellen des Liedes von der „Satansbrut" und den „Kannibalen", deren Ziel der Armen „Haut und Hemde" ist, bis er in „deliranter Raserei" aufheult:

Haut und Hemde. All's richtig, 's is der Armut Haut und Hemde. Hier steh' ich, Robert Baumert, Webermeister von Kaschbach. Wer kann vortreten und sag'n... Ich bin ein braver Mensch gewest mei' Lebe'lang, und nu seht mich an! Was hab' ich davon? Wie seh ich aus? Was hab'n se aus mir gemacht? Hier wird der Mensch langsam gequält. Er reckt seine Arme hin. Dahier, greift amal an, Haut und Knochen. Ihr Schurken all, ihr Satansbrut!! Er bricht weinend vor verzweifeltem Ingrimm auf einem Stuhl zusammen.

Ansorge schleudert den Korb in die Ecke, erhebt sich, am ganzen Leibe zitternd vor Wut, stammelt hervor: Und das muß anderscher wer'n sprech ich, jetzt uf der Stelle. Mir leiden's ni mehr! Mir leiden's ni mehr, mag kommen, was will.

Und es wird anders. Erregt schwirren die Stimmen im dritten Akte in der Schenkstube im Mittelkretscham zu Peterswaldau durcheinander. Im Förster, im Bauer lernt man neue Peiniger der Weber kennen. Es liegt etwas in der Luft: „'s ja heute der Teifel los in dem Peterschwalde" ist das vom Wirt gesprochene Eingangswort des Aktes, und am Ende ziehen sie fort, das Dreißigerlied singend, um höhere Löhne, wenn's sein muß, zu erzwingen. Der rote Bäcker, der Jäger Moritz, der alte Schmied Wittig führen, der alte Baumert ist mit im Zug. „Machst du ooch noch mit bei solchen Tollheeten?!" fragt ihn Welzel, der Wirt. „Nu sieh ock, Welzel," ist seine Antwort, „an mir liegt's nich. A Junges kann manchmal und a Altes muß." — „A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht", schließt verstehend der alte Lumpensammler Hornig den Akt.

Der nächste bringt die Entladung. Man hört die Weber vor dem Hause Dreißigers toben, das Weberlied singen. Der Jäger Moritz wird festgenommen, aber wieder befreit, der Polizeiverwalter, der Gendarm verprügelt: machtlos ist selbst der Pfarrer, auch er wird mißhandelt. Dreißiger muß fliehen, das Haus wird gestürmt. Der alte Ansorge gibt mit den Worten: „Nimmst du m'r mei' Häusl, nehm ich d'r dei Häusl. Immer druf!", das Signal zum Zerstören.

Bis hierher ist das Gedicht ein einziges starkes Crescendo, ein Anschwellen einer einzigen Stimme zu einem Sturmakkord. Der Akkord durchbraust auch noch den letzten Akt, aber eine andere Stimme klingt noch mit. In seinem Weberstübchen in Langenbielau, wohin sich der Sturm der siegenden Rebellen wälzt, steht inmitten tobender jubelnder junger Weber, inmitten närrischer Alter abwehrend der alte Hilse. Ein alter Pietist, aber kein Betbruder, ein alter Veteran, der im Kriege seinen Arm verloren hat, ohne Furcht vor dem Tode:

„O viel zu gerne, viel zu gerne tät ich Feierabend machen. Zum Sterben ließ ich mich gewiß nie lange bitten. Lieber heut wie morgen. Nee, nee. Und 's wär' o gar! Denn was verläßt eens denn? Den alten Marterkasten wird ma' doch ni etwa beweinen? Das Häufel Himmelsangst und Schinderei da, das ma' Leben nennt, das ließ' man gerne genug im Stiche."

Zug der Weber Blatt 4 des Weber-Zyklus, entworfen und radiert von **Käthe Kollwitz** in Berlin, unter dem Einfluß von Gerhart Hauptmanns Webern

Aber in frommem Glauben lebt er in der Gewißheit einer Vergeltung. Mag der Ruf „Weber 'raus!" erschallen, er steigt in seinen Webstuhl. „Wenn de Alten schwatzen wie de kleen'n Kinder" — er bleibt klar. Mag die Frau seines Sohnes, die vor Armut ihre Kinder nicht hat am Leben erhalten können, vor den „Bajonettern" herumspringen, wie wenn sie zur Musik tanzte, mag selbst sein weicher Sohn mit der Axt davonschleichen, mag man ihn mahnen, vom Fenster weg zu gehen, da die Kugeln fliegen: er sagt:

„Ich nich! Und wenn ihr alle vollens drehnig werd'!... Hie hat mich mei' himmlischer Vater hergesetzt. Gell, Mutter? Hie bleiben mer sitzen und tun, was mer schuldig sein, und wenn d'r ganze Schnee verbrennt."

Da trifft ihn die Kugel. Draußen wird das Militär mit Hurra davongejagt, ein neues Fabrikantenhaus gestürmt. So schließt das Drama mit Fragen: Kommen neue Zeiten? Leben die alten schlimmer wieder auf? Traumhaft unsicher ist das Ende. Und das gehört gerade zu dieser Dichtung, die, gelesen oder gespielt, trotz aller unendlichen Detailkunst und Lebensechtheit der Gestalten wie ein Spuk wirkt, ein Spuk von den Ärmsten, die wie Geister narrend und genarrt am Ziele ihrer Sehnsucht zu sein glauben, wo sie doch nur „a eenziges Mal an' Augenblick Luft kriegen".

„Die Weber" bedeuten den Höhepunkt in der Kunst des konsequenten Naturalismus. Das hat auch Hauptmann gefühlt. „Das Beste, was ‚ein armer Mann, wie Hamlet ist', zu geben hat", nannte er dieses Schauspiel aus den vierziger Jahren in der Widmung an seinen Vater. Auf die Tragödien folgen zunächst Versuche in der naturalistischen Komödie. Noch im Weberjahre 1892 erscheint der „Kollege Crampton", ein Jahr darauf „Der Biberpelz". Wenn Naturalismus den Gegensatz von Konvention bedeutet, so war im ersten Lustspiel manches konventionell. Vielleicht waren auch absichtlich alle Personen nur flüchtig skizziert, um an den Einen alle Kunst der Detailzeichnung zu verschwenden, an den Titelhelden, den Kollegen Crampton. Eine wundervoll lebendige, schillernde Gestalt: dieser verbummelte Maler, dieser Alkoholiker, dieser schlechte Hausvater mit dem weichen Herzen, dieser unverbesserliche Illusionist und arme Plänemacher, dieser Professor mit seinem Haß gegen alle Philisterei und allen Schuldrill, der, von der Akademie gejagt, im Kneipensumpfe, von Hinz und Kunz wie seinesgleichen betrachtet, fast zur tragischen Gestalt wird, um zuletzt, von einem dankbaren Schüler gerettet, in demselben Studio wie im Anfang, mit gleichen Illusionen vielleicht zu einer ähnlichen Irrfahrt zu erwachen.

Kollege Crampton

Der Biberpelz

Näher kommt der „Biberpelz" dem Ideal einer naturalistischen Komödie. Hier ist keine Person nur skizziert, alle haben die große greifbare Lebensnähe der Hauptmannschen Menschen. Sie gruppieren sich um einen aufgeblasenen, eitlen, strebsamen, immer Demagogen witternden Amtsvorsteher und eine von ihm protegierte derbe, schlaue Diebin, die Mutter Wolffen. Der Amtsvorsteher Wehrhan will „mustern und säubern", will „durchdrücken". Er fahndet — ein byzantinischer Streber in der für solche Naturen so gefährlichen Zeit des Septennatskampfes— nach „dunklen Existenzen, politisch verfemten, reichs- und königsfeindlichen Elementen". Jeder Schwindler und Denunziant hat sein williges Ohr, ein harmloser Privatgelehrter, Dr. Fleischer, ist ein staatsgefährlicher Mensch, aber alles andere langweilt ihn, die Anzeige eines Diebstahls ist eine Schererei, der Bestohlene wird im Unteroffizierstone angeschrien, und die Untersuchung dann geradezu grotesk geführt:

Diebin und Hehler stehen vor ihm, aber gerade sie fragt er als Ortskundige, ob er denn nicht recht habe, wenn er den Dieb nicht hier vor Berlin, sondern in Berlin suche. Kein Wunder, daß die Wolffen über ihn mal den Witz macht: „Der Mann is Ihn' aber tumm . . . nee, horndumm. Ich seh' durch mei Hihnerooge mehr, wie der durch sein Glasooge, kenn' Se mer glooben . . . Das kann ich Ihn' sagen, wenn's druff ankommt: dem stehl' ich a Stuhl unterm Hintern weg." Und ihr glaubt man's, der Mutter Wolffen. Sie will vorwärts, mit ihren Töchtern höher hinaus. Aber wenn sie auch arbeitet wie viere, vom Arbeiten allein kommt man, ist ihre Meinung, nicht hoch. Da nimmt sie, wo man's nicht vermißt. Sie wildert, sie stiehlt, immer im erfolgreichen Kampf mit dem Phlegma ihres ängstlichen Mannes, Holz, sie stiehlt einen Biberpelz, sie haut den Hehler übers Ohr, sie foppt die Obrigkeit und braucht ihren Beistand: der Amtsdiener muß ihr leuchten, als sie auszieht, dem Dienstherrn ihrer Tochter das Holz zu stehlen. Sie weiß den Verdacht abzulenken. Sie hat sich in der Gewalt, sie weiß die Ahnungslose zu spielen, auch die Teilnahmsvolle und Entrüstete: „Hier muß amal richtig gereenigt werden," kann sie zu dem von ihr bestohlenen aufgeregten Rentier sagen, „daß amal Ruhe wird in dem Nest. Die stehlen een' ja sonst's Dach ieberm Koppe." Und sie hat, als der Bestohlene wütend versichert: „Die Leute entkehen dem Zuchthause nicht" die ruhige Antwort: „Das wär' ooch a Segen. Wahrhaft'gen Gott!" Aber jeder Zuschauer oder Leser wäre empört, wenn man die Wolffen finge.

Gerhart Hauptmann

„Genosse Hauptmann"
Zeichnung von Arpad Schmidhammer
Jugend 1934 Nr. 7

Auf der Szene wiederholt sich zweimal dasselbe: um einen Diebstahl dreht sich alles im Hause der Wolffen im ersten Akt, um seine Entdeckung im Amtszimmer im zweiten Akte. Und ebenso in den beiden folgenden Akten. Aber meinem Empfinden nach schwächt sich der Eindruck nicht ab, Hauptmann erreicht, was er will, den Eindruck des Typischen: im Schutze der Dummheit wird die schlaue Wolffen immer mausen und stehlen — sie unterscheidet nämlich famos zwischen beidem —, immer wird sich Wehrhahn mehr und mehr blamieren. Immer wird er die gerühmte Waschfrau gönnerhaft auf die Schulter klopfen und ausgerechnet zum Hehler die prachtvollen Schlußworte dieser Diebeskomödie sprechen:

„Das ist nämlich hier unsre fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen sind so wie sie. Zu Frau Wolff: So ist's aber leider nicht in der Welt. Sie sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer. Er geht einige Schritte, bleibt dann vor ihr stehen und legt ihr die Hand auf die Schultern. Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffen ist eine ehrliche Haut, so sage ich Ihnen mit gleicher Bestimmtheit: Ihr Doktor Fleischer, von dem wir da sprachen, das ist ein lebensgefährlicher Kerl!"

Frau Wolff, resigniert den Kopf schüttelnd: Da weeß ich nu nich . . .

Die Lustspiele waren eine Anwendung des naturalistischen Formprinzips auf die Komödie. Das Drama, das noch 1893 erscheint, die Traumdichtung „Hanneles Himmelfahrt", sucht neben dem Naturalismus einen Weg über

Hanneles Himmelfahrt

Gerhart Hauptmann

ihn hinaus. Im Eingang ist alles Naturalismus: Milieu wie Menschen. Vor einem Zimmer im Armenhause eines schlesischen Gebirgsdorfes geht der Vorhang auf: allerlei Bettelvolk, ein altes, zerlumptes Weib, mit einer Zuchthausvergangenheit, eine stehlende Dirne, ein alter kropfhalsiger, halb kindischer Kerl in Lumpen und ein junger Liedrian zanken, fluchen, necken, begaunern sich. Die Kälte eines schneeigen Dezembertages dringt ins Zimmer. Da bringt der Lehrer Gottwald ein vierzehnjähriges wimmerndes Mädchen getragen: Hannele Mattern, die verprügelte Stieftochter des versoffensten Maurers im Dorfe. Ein Waldarbeiter hat sie aus dem Teiche gezogen: die Stimme Jesu glaubte sie zu hören — er rief sie dahin, wo ihre arme Mutter seit sechs Wochen war. Nun liegt sie auf dem Strohsack des Armenbettes, frierend, ein stummes, verängstetes, wortkarges Kind. Wie ihre Seele enthüllen, wo die Worte versagen? Da verquickt der Dichter Leben und Traum: auch Traum ist Leben, bei dem armen Hannele das echte, reichere Leben, in dem ihre Seele nicht gepeinigt duldete, sondern erlöst die leichten Flügel schwang. Die Fiebernde läßt einen halben, die Träumende einen ganzen Blick in ihre Seele tun. In den Reden der Fiebernden verquicken sich Angst vor dem Vater, Sehnsucht nach der toten Mutter, keimende Liebe zum jungen Lehrer mit allerlei Bildern aus der Welt frommen Christenglaubens und aus den Wunderländern der ihr vertrauten Märchen. Ihre Traumgesichte werden zu huschenden Gestalten auf der Szene. Der Vater ängstigt sie mit Schimpf- und Scheltworten und droht mit Schlägen. Sie macht mit Herrn Gottwald Hochzeit. Die Mutter kommt geisterhaft, sie zu trösten, ihr gute Botschaft zu bringen von den „weiten, weiten Auen, bewahrt vor dem Winde, geborgen vor Sturm und Hagelwettern in Gottes Hut", und hinterläßt ihr als Gottes Pfand ein Himmelsschlüssel. Dann wiegt sie Engelsgesang in seligen Schlaf:

Auf jenen Hügeln die Sonne,
sie hat dir ihr Gold nicht gegeben;
das wehende Grün in den Tälern,
es hat sich für dich nicht gebreitet.

Das goldene Brot auf den Äckern,
dir wollt es den Hunger nicht stillen;
die Milch der weidenden Rinder,
dir schäumte sie nicht in den Krug.

Die Blumen und Blüten der Erde,
gesogen voll Duft und voll Süße,
voll Purpur und himmlischer Bläue,
dir säumten sie nicht deinen Weg.

Wir bringen ein erstes Grüßen
durch Finsternisse getragen;
wir haben auf unsern Feldern
ein erstes Hauchen von Glück.

Wir führen am Saum unsrer Kleider
ein erstes Duften des Frühlings;
es blühet von unsern Lippen
die erste Röte des Tags.

Es leuchtet von unsern Füßen
der grüne Schein unsrer Heimat;
es blitzen im Grund unsrer Augen
die Zinnen der ewigen Stadt.

Über dem Gesange fällt der Vorhang des ersten Aktes. Der zweite spinnt, nicht ganz so folgerichtig und im Wortlaut der Traumgestalten namentlich gegen das Ende hin den Vorstellungskreis des armen Maurerkindes verlassend, die Fieber- und Traumvorgänge fort. Neue Gesichte aus Wirklichkeit, Traum und Sehnsucht erscheinen. Ein stummer Todesengel blickt Hannele an, ernst und ruhig. Von Herzen hat sie ihn ersehnt: nun bangt ihr. Sie möchte ins Himmelreich, nur nicht zerrissen und zerlumpt. Und sie wird eine herrliche Gottesbraut. Ein buckliger Dorfschneider bringt ein seideknisterndes Kleid, Schleier und Kranz; die irdischen Wünsche, Märchenwünsche

lieber kindlicher Eitelkeit, werden ihr im Himmel zuteil, und siehe: die gläsernen Pantoffeln, die kleinsten Schühchen im Reich: sie passen. Gefunden ist die Prinzessin. Der Lehrer, die Schulkinder, die Dorfleute kommen zum Begräbnis. Die Kinder bitten ihr ab, daß sie sie Lumpenprinzessin genannt, der Lehrer Gottwald, der im Leben doch das arme Hannele nicht mal in seinem Hause bettete, legt schluchzend einen Strauß Glockenblumen zu ihren Füßen. Ein gläserner Sarg wird gebracht. „Eine Heilige", flüstern die Dorfleute. „Mörder" rufen sie, als der Maurer Mattern ans Totenlager tritt: frech im Anfang, von den Worten eines Fremden zuletzt gerichtet. Dann weckt der Fremde — Christus, mit den Zügen des geliebten Lehrers Gottwald — Hannele auf, löst ihre Zunge, wäscht ihre Seele von Staub und Qual der Welt und spricht das Lied von der Ewigkeit. Engelsgesang trägt Hannele dann unter Eia popeia ins himmlische Reich. Nun Dunkel über der Szene. Ferner klingen die Stimmen. Im Armenhauszimmer liegt Hannele wieder im Bett, „ein armes krankes Kind". „Tot?" fragt die Schwester. „Tot" nickt trübe der Doktor.

Gerhart Hauptmann

Über zwei Jahre schweigt Hauptmann. Schon das läßt ahnen: sein nächstes Werk sollte ein Zusammennehmen aller Kraft bedeuten. Was ihm in den „Webern", einem Zeitgemälde — denn fünfzig Jahre bedeuten bei dem Weberthema nichts —, gelungen war, eine Lokalepisode seiner schlesischen Heimat zu einem erschütternden Lebensgemälde zu machen, das sollte sein „Florian Geyer" für die große historische Bewegung des Bauernkrieges werden. Ein Massendrama, aber auch ein Ideendrama. Denn es ist Reformationszeit, Revolutionszeit, eine Weltwende. Eine ferne große Zeit sollte wieder aufleben bis ins Kleinste, so greifbar, wie die neue Kunst Gegenwartsmenschen und -verhältnisse lebendig machen gelernt hatte. Es galt mehr als eine Charakteristik nur einer Berufsgruppe — wie in den Webern —, ein Totalbild des deutschen Volkes um 1525 war das Ziel, ein Bild aller Stände und Ständegruppen, des hohen wie niederen Adels, der Geistlichen, der Bürger, der Bauern. Dumpfe Gärung und blinde Wut, aber auch strahlende Klarheit und Hoheit neuer Ideen mußte Verkörperung finden. Und das alles sollte streng naturalistischer Kunst möglich sein. Und Gerhart Hauptmann treibt Studien, er bereist Franken, er gräbt sich mit einer bewundernswerten Zähigkeit in die Sprache des 16. Jahrhunderts ein, bis er, wie er glaubt, spricht wie ein Bürger, Bauer, Ritter des 16. Jahrhunderts oder wenigstens ihren Tonfall beherrscht. Und es gelingt ihm, den ungeheuren Stoff in ein Vorspiel und fünf Akte ohne jede weitere Verwandlung zu zwingen. Freilich er verzichtet, die Anfänge der Bewegung zu geben. Die sinkende Bewegung: das ist hier wie so oft sein Thema. Die Schlacht von Weinsberg ist vorbei, Florian Geyers großer Schlachttag. Die Bauern sind obenauf, ihre zwölf Artikel geben eine treffliche Exposition, sie diktieren, die Ritter müssen unterhandeln, die „Läufte" sind den Bauern günstig, manch Ritter deutscher evangelischer Freiheit geht zu ihnen über. „Das Glück schneiet mit großen Flocken und ist, Gott! Wunders genug. Es ist sichtbarlich und mit Händen zu greifen: Gott hat sich in den Handel geschlagen und sich der armen teutschen Nation erbarmt" — das ist dann der Eingangsakkord des ersten Aktes. Aber hie und da schon Anzeichen von Zwietracht. Ritter und Bauern und ehemalige Mönche: es will sich nicht vertragen. Florian Geyer könnte Führer sein, ein Führer ist nötig: aber ein echter evangelischer Bauer, unterwirft er sich dem „Versammlungsrat

Florian Geyer

gemeiner bäurischer Brüderschaft". An Stelle des einen Hauptes tritt ein Kriegsrat. Es ist der Anfang vom Ende. „Bös' Ahnen nestelt sich an mich, ob ich nit weiß, warum", sagt Geyers Schreiber Löffelholz. Er behält recht. „Haß, Händel, Gezänk, Unfriede überall" — so setzt sich die Bewegung im zweiten Akte fort. Dazu Unglück über Unglück: bei Böblingen sind zwanzigtausend bäurische Brüder erschlagen, die Bauern haben in Geyers Abwesenheit, ihrem Versprechen im Kriegsrat untreu, das Würzburger Schloß gestürmt — vergeblich: die Hälfte von Geyers schwarzer Schar ist tot. Nach Rothenburg hatte der Rat Florian Geyer, ihn loszuwerden, geschickt. „Es ist aus und hin", kann der dritte Akt nur klagen. „Den besten Handel, die edelste Sache, die heiligste Sache . . . eine Sache, die Gott einmal in eure Hand gegeben hat und vielleicht nimmer — in euren Händen ist sie gewest wie ein Kleinod im Saustall . . . Wo ist itzt das Evangelium blieben? Ist keiner unter euch, der es nit hat im Herzen verflucht und verraten", so kann Geyer nur aufschreien, ändern nichts mehr: schon ziehen geblendete Bauern durchs Land. Und weiter flutet im vierten Akte die Zeit zurück. Schon ist's wieder „unter dem Krummstab gut wohnen" und zu „Ende mit der Bruderschaft". Was nützt Karlstatts weinende Wut: „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles wiederum verfaulet in Finsternis." Überall Sodom und Gomorrha. „Es reuet mich fast, es reuet mich fast", so zweifelt Florian Geyer. Aus ist's mit seinem deutschen Kaisertraum. „Der heimliche Kaiser muß weiter schlafen. Die Raben sammeln sich wieder zu Haufen." Und sein Freund, der humanistische Heide, der Rektor Besenmeyer, kann nur den Gedanken fortspinnen: „O Gramschaft, Gramschaft . . . Wie fing sich der Handel so glücklich an und wie fast gewaltig, und wie gehet er gar so kläglich aus!" Noch keimt eine kleine Hoffnung in Geyers wunderbarer Fassung: „Trinkt, ihr Brüder. Traurigkeit vertrocknet die Gebeine. Glück ist ein Haus, darin einer zu Gast darf weilen eine Stunde oder zwei. — Ich bin ein freier Franke." Da bringt Geyers Feldhauptmann Tellermann, todwund, in der Hand den Stumpf einer schwarzen Fahne haltend, die Kunde vom Verrat Götzens von Berlichingen bei Königshofen. Nun sind, das wissen sie, nur noch Stunden ihnen zugemessen. Die Letzten rüsten sich zum letzten Gang. Die Lagerdirne Marei, die hündischtreue, deren Haar Florian Geyer lieber ist wie das der allerseligsten Jungfrau, bringt ihm den Harnisch. Es folgt jener ergreifende Abschied vom Leben, der Schluß des vierten Aktes, einer der Höhepunkte der Tragödie:

Karlstatt: So kommt, Bruder, lasset uns miteinander pilgern.

Geyer, sich reckend: Gefehlt! Itzt hab ich einer göttlichen Sache gedient. Itzt dien ich keinem König mehr. Marei, bring mir den Brustharnisch! Er dehnt sich. Ich wünscht', ich wär' der heilige Fortunat mit seinem Wünschhütlein und immer voller Säckel. Aber ich bin es nit. — Schlaf, alter Tellermann! — Holla, spielet auf! Es wird mir leicht ums Herz. Zu Marei, die ihm den Brustharnisch bringt: Dank' Dir, Marei. Während ihm der Harnisch angelegt wird: Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?

Marei: Bei St. Gertrauden.

Geyer: Wo ist man die zweite Nacht nach dem Tode?

Marei: Bei St. Michel.

Geyer: So will ich übermorgen Sankt Gertrauden und über drei Tage Sankt Michel von Euch grüßen. — Fürchtet Euch nit, singt! Den Toten weckt Ihr nit auf.

Kläuslin singt mit einer alten, zitternden Stimme: Der Florian Geyer zu Weinsberg was . . .

Geyer: Sieh zu, ob der Gaul gefressen hat; es wird ein scharfer Ritt werden. Marei ab.

Kläuslin singt: Ergriff er die schwarze Fahne und sprach: Auf, liebe Gesellen mein, jetzt wollen wir das Schloß gewinnen. Die Rührung übermannt Geyer, er hat sich niedergelassen und weint. Pause.

Geyer: — — — Ihr Herren, ich schäme mich nit vor Euch. Ich hab' nit um mich geweinet.

Marei, wiedergekehrt: Der Gaul ist gericht't.

Geyer: Schnall' fester, Marei, ich muß das Eisen fühlen. — Deutschland ist ein gut Land, ist aller Länder Krone, hat Gold, Silber, Brot und Wein genug, zu erhalten dies Leben reichlich. Aber es ist der Zwietracht kein End'. Die Pfaffen binden es, die Fürsten zerstückeln es. Aber Pfaffen, Fürsten und Fugger und Welser zehren von seinem Mark. Ich hab' gedacht, ich wollt' Wandel schaffen. Wer bin ich, daß ich's gewagt? Sei's drum: ‚Von Wahrheit ich will nimmer lahn' ... Den Helm, Marei! — ‚Das soll mir bitten ab kein Mann, auch schafft, zu schrecken mich, kein Wehr, kein Bann, kein Acht' ... Die Armschienen fest, ich will mich damit begraben lassen ... ‚Obwohl mein' treue Mutter weint, daß ich die Sach' hab' fangen an, Gott woll' sie trösten ... Das Schwert umgürtend: Es muß gahn'. — So, itzt bin ich gefaßt. Lebt wohl, liebe Brüder, es müßte Wunders zugehen, wann wir uns sollten wieder begegnen. Tut mir Bescheid: Ulrich von Huttens Gedächtnis! Des Sickingen Gedächtnis! Sein Sohn ist ein Hundsfott, hat sich zu den Bündischen getan.

Karlstatt, in seltsamer Gehobenheit: Bruder Geyer, das große Feuer lieget darnieder, ich glaub, auf lange. Aber im Evangelium steht: das schwankende Rohr wird er nit zerbrechen und das glimmende Docht wird er nit auslöschen.

Menzingen: Und über das: ‚Will's Gott, so mag's noch werden gewend't.'

Geyer: Lustig, Brüder! Warum sollen wir nit lustig sein? Die heilige Agathe ging zum Märtyrertod als wie zum Tanz. Das heilige Mädchen Anastasia verachtete den Tod, und wir sind Mannskerle. Zu Tellermann: Ade, Kamerad, Ade! Er kniet neben ihm nieder. Hast brav ausgehalten, Landsmann, hast tapfer gewerket, Landsmann, und Frieden und Schlacht ehrlich erarnet. Laß itzt. Er bemüht sich, den Fahnenstumpf aus Tellermanns fest umklammernden Händen zu winden. Willst sie nit hergeben? Ei, Bruder, gib Dich zufrieden. Auf Bauernehr', Bruder! ich will ihr so treu sein wie Du. Aufgestanden: Lebt wohl! Wenn's glückt, so soll sie der Truchsessen von Waldburg noch einmal sehen flattern.

Geyer, Kratzer, Menzingen und Karlstatt ab.

Rektor Besenmeyer, allein: Blutige Pfingsten.

Kratzer kommt, hat es gehört: Die Läufte stellen sich uf den Kopf. Zu Ostern entstieg der Heiland dem Grabe. Zu Pfingsten schlägt man ihn wieder ans Kreuz. — Am Ofen: Das Feuer ist aus.

Menzingen kommt: Der Geyer ist fort. Was wird aus uns?

Rektor Besenmeyer, die Leiche berührend: Das Feuer ist aus.

Menzingen: Wo unsre toten, bäurischen Brüder im Himmel einziehen, wird es ein langer Zug werden.

Kratzer: Werden wir mit im Zug sein?

Menzingen: Man wird uns in den Hundsgraben verscharren.

Rektor Besenmeyer: Was liegt an mir? — Ich bin ein alter Mann.

Und nun der des vierten Aktes würdige Schlußakt, ein Gegenstück zum Vorspiel und ersten Akte. Es ist im Schlosse von Geyers wetterwendischem Schwager zu Rimpar. Die Ritter, die Pfaffen sind wieder obenauf. Wüste trunkene Ritter hauen zum Vergnügen mit den Peitschen auf zerlumpte, zitternde, vor Angst fast blödsinnige Bauern ein. Gehetzt, todmüde schleppt sich Geyer herauf, ein Stündlein Schlafs zu erbitten. Man zerrt ihn aus dem Gemache, noch jetzt ist er der Schreck seiner Feinde. Keiner getraut sich an ihn, da fällt der ehrlichste, offenste Kämpfer durch den Bolzen eines

feilen, feigen, großmäuligen Landsknechts aus dem Hinterhalte. Man schreit die Kunde von seinem Tode ins Land hinaus. Man bestaunt seine herrliche Wehr. „Nulla crux, nulla corona" steht auf dem Knauf.

Florian Geyer ist kein Heldendrama im alten Sinne, „die Tragödie des Bauernkrieges" hat Hauptmann geben wollen. Er hat selbst ausgesprochen; kein Held im alten Sinne soll Florian Geyer sein. Ein Held im alten Sinne hätte die Zügel in die Hand genommen und behalten: der Bewegung zum Heil, auch gegen die Idee der Bewegung. Durch das Herz Florian Geyers aber fließt „ein brennendes Recht". In ihm soll sich das Beste der bäurischen Bewegung, einer Bewegung zur Befreiung aller, verkörpern: ein Mensch soll er sein. Ein Dulder ist er, wie so mancher bei Hauptmann. Wo er machtlos duldet, ein herrliches Opfer, da kommt es dann zu den dichterischen Höhepunkten der letzten Akte. Wir sehen ihn nicht in der Schlacht, wir sehen ihn nur im Rat, im Gespräche mit den Freunden oder Widersachern. Wie wir auch von der Bewegung selbst mehr hören wie sehen. Wirr schwirren in den ersten Hälften der Akte hundert Stimmen durcheinander, eine Pause dann —: und in die wirre Tonmasse bringt der eine, der das Reinste, Klarste der Idee verficht, Florian Geyer, die große Melodie. Aber zur Hälfte besteht das Drama aus Reden und Gegenreden, Vorwürfen, Plänen, Betrachtungen, Rückblicken, Meldungen, Disputationen und Diskussionen. Und doch werden die Ideen nicht recht lebendig: ihr Verständnis setzt Kenntnisse voraus. Lebendig aber sind die Menschen, nicht nur die schon genannten Hauptpersonen, auch die anderen — es sind fast dreiviertelhundert. Und das ist erstaunlich, wenn man bedenkt, wie eines die Gruppierung und Individualisierung der Massen erschwerte: die Sprache. Denn Hauptmann hat den Chronikstil des 16. Jahrhunderts, sicher keinen Individualstil, als Dramendialogstil verwandt. Eine naheliegende Verwechslung in einer Zeit, da das Drama novellistisch geworden ist, und Novellen- und Dramendialog sich nicht mehr unterscheiden.

Großes hatte sich Hauptmann von der Wirkung des Dramas versprochen: sicher mit Recht. Das Drama versank in den ersten Tagen des Januar 1896, versank nach acht Jahren noch einmal, als der Dichter mit einer neuen Theaterbearbeitung den Erfolg erzwingen wollte. Für alle Zeiten braucht sich das nicht zu wiederholen. Den Dichter tröstete damals in der ersten Zeit etwas die Verleihung des Grillparzerpreises für sein „Hannele". Vielleicht ließ auch ein starkes eigenes Erlebnis ihn zunächst ein Werk planen ohne Beziehung zu dieser schmerzlichen, ja wohl schmerzlichsten Enttäuschung seines Künstlerlebens. Er schreibt in engem stofflichen Anschluß an Grillparzers „Kloster von Sendomir" in der kurzen Zeit vom 31. Januar bis 3. Februar 1896 die erst später veröffentlichte unabgeschlossene Traumdichtung „Elga". Halb Drama, halb Ballade, hell im Anfang, düster am Ende. Ein Hymnus ist der Eingang, ein Hymnus auf das Naturgeschöpf Weib, das leichte, eigenwillige, sinnlich berauschende, verführerische, prächtig gefährliche, schillernde Urelement. Berauschende Rhythmen feiern es: „Siehe, die Erde ist himmlisch schön! Hart ist das Eisen, grimmig und kalt. Weicher wie Blätter der Rose das Weib und duftig und heiß! Beides lieb ich, beides halt ich im Arm!" jubelt der Eingang. „Sie verstellt mir das All! Sie ist mir das All! — Ich sehe nur sie!" sinnt der Graf Starschenski. — Und am Ende hat er das Kreuz, wird das Fragment zu der düsteren Ballade

Elga

von der Rache an einer Untreuen: „Es baue niemand sein Glück auf Weib und Kind — —!“ Gerhart Hauptmann

Dann aber beschäftigt den Dichter sein Lieblingstraum vom „Florian Geyer“. Die Frage läßt ihn nicht los: Wer trägt die Schuld an der Niederlage? Die Kunstart, die er dem Stoffe aufzwang? Die Art seiner Weltbetrachtung? Menschenwertung? Und der naturalistische Historiendichter schlüpft, sich und sein Streben gestaltend, Antwort suchend, ins Märchen. Zu einem Drama „Helios“ entsteht eine Szene. In einem verschlafenen Sumpfreich erscheint ein Sonnenkind. Man hört von einem kranken schönen König, von der Urmutter Sonne wird gesprochen und von Glocken, die vom Grunde des Meeres herauf läuten. Das Drama bleibt liegen, aber Motive daraus werden in das darauf ausgeführte Werk übernommen, in die „Versunkene Glocke“. Sie ward das Gedicht, dem Hauptmann alle seine Zweifel klagte. Sie ward sein erfolgreichstes Drama. Heute kennt wohl bald jedermann dies Märchendrama vom Glockengießer Heinrich, dessen Glocke der See verschlingt, da tückische Gewalten sie in die Tiefe stoßen, wie der Florian Geyer versunken war. Jeder weiß, wie der Meister, lebensmüde, zweifelnd an seinem schlechten Werke, das für das Tal ausreichte, nicht für die Höhen, bei einem Naturwesen gesundet, wie er Weib und Kind verläßt, wie er in neuem Schöpfungsdrang ein unerhörtes Werk schaffen will, schaffen „aus der Kraft der Höhen“, wie er aber nur philisterhaftem Kopfschütteln und Unverständnis begegnet, wie er schließlich mit seinem Werke scheitert, wie seine Vergangenheit vor ihm aufsteigt, die versunkene Glocke in der Tiefe und die Schemen seiner toten Kinder ihn anklagen, wie er das Elflein, das ihn zum Werke begeistert hat, verflucht, wie er mit einem Gruß an die Sonne, noch einmal von Rautendelein geküßt, stirbt. Helios Die Versunkene Glocke

Das bekannteste ist nicht Hauptmanns bestes Werk. Die Gedankenwelt des Meisters Heinrich bleibt unklar: Symbole aus allen Kultur- und Glaubenswelten begegnen sich, stoßen sich, von den Eddazeiten Balders bis zu dem modernen Traum von einem Höhen- und Sonnenmenschen. Alle Faustiaden haben diese Schöpfung angeregt: unbewußt stellen sich sogar wörtliche Faustanklänge ein: „Ich fühle dich, du Himmelsangesicht“ sagt Heinrich zu Rautendelein. Als Ideendrama jedenfalls bestach die „Versunkene Glocke“ nicht. Aber sie bestach durch ihr Gewand: als Märchengedicht, Naturgedicht, als Versgedicht. Keine Elendsbilder ängstigten, man sah, wie Heinrich in Rautendeleins Augen, jetzt in eines Dichters Augen, die eben noch grauverhangene Welt „erneut mit Bergen, Himmelsluft und Wanderwölkchen“. Das Märchen ging wieder mal durch die Welt, die wieder voller Geheimnisse war, voller Zauber-, Spuk-, Angst- und Trostgestalten. Balder und Thor lebten wieder auf, die Elfen schlangen ihre Reigen, der Wald kribbelte wieder von Zwergen, Erd- und Moosmännlein, der Wassermann ängstigte komisch, der wüste Waldschratt trieb sein gefährliches Possen- und derbes Liebesspiel. Man sah die Menschen wieder einmal aus der Naturgeisterperspektive arm und klein, „von dieser Welt und doch auch nicht von ihr“, und doch wieder Ziel einer Naturgeisterssehnsucht: Rautendelein lernt weinen, ins Menschenland steht ihr Sinn, ein Menschenschicksal nimmt sie auf sich. Und das war erzählt und geschildert in Versen, die schmeichelten und zitterten, die derb und zart waren, die auch hinrissen, wo sie nur hohl tönten und überreich prächtig einem unklaren Gedanken ein täuschendes Scheinleben gaben.

Gerhart Hauptmann

Vielen galt die „Versunkene Glocke" als eine Art Programm. Man sagte, sie läutete den Naturalismus zu Grabe. Und sicher hat Hauptmann unter einer gewissen Stoffenge geseufzt — was war Florian Geyer anders als ein Versuch aus der Stoffenge heraus! Nach der „Versunkenen Glocke"

Das Hirtenlied

plant er eine leider nicht ausgeführte Dichtung: „Das Hirtenlied". Ein armer Künstler klagt einem Engel ringend seine Qual. Das Brot, das in dem Kot der Straße liegt, ist ihm zum Ekel. Er will reinere Speise. Aber wohin geht der Weg aus seiner finsteren Kammer?

Durch abgelleg'ne Gassen muß ich schleichen,
in Keller kriechen, die nach Fusel duften,
muß Speise schlingen, die mich ekelt, muß
Gestank, verdorb'ne Dünste in mich atmen.
Dort, wo die Pest des Lasters ewig frißt,
Verworfenheit Gott schändet, wo der Mensch,
ein viehisch Zerrbild, sich im Schlamme wälzt,
ist meine Wohnung: dorthin führt mein Weg.
. . . . . Ein Labyrinth
umgibt mich diese Stadt, darin ich nun
seit zwanzig schweren, leeren Jahren irre.
Die Gänge sind von scharfem Qualm erfüllt.
Hier gleicht die Nacht dem Tag, der Tag der Nacht.
Hier sind der Schrei der Lust, der Schrei des Wehs
zwei Brüder: Zwillingsbrüder! Mehr als das:
Ganz eins sind beide, unzertrennlich eins.
Und immer gellt der eine, gleiche Schrei
gehetzter Kreatur! Schlaf ist nicht Schlaf!
Wachen nicht Wachen! Und der Friede ist
ein altes, totes Wort, das nicht mehr gilt.
Such' ihn, den Frieden, Engel Gabriel,
und bring ihn mir! Vergebens gehst du aus:
Du wirst nicht auf dem Markt, nicht in den Gassen,
nicht in den Kirchen, noch in den Palästen
die weiße Taube finden, die du suchst.

Da führt der Engel den Künstler durch die Tore hinaus aus der Stadt der Schmerzen weit weg in seine ferne Heimat: der Künstler, der Rahel am Brunnen malt, wird zu Jakob, die Elendsdichtung zum „Hirtenlied".

Dramen nach der Versunkenen Glocke

Aber das nächste Drama, der „Fuhrmann Henschel" (1898) ist wieder ein naturalistischer „Schrei gehetzter Kreatur". Die Anhänger des Naturalismus triumphierten, die anderen bedauerten den „Abfall". Zu beidem war kein Grund. Auf den „Fuhrmann Henschel" folgte 1900 das Scherzspiel „Schluck und Jau" und die Künstlertragödie „Michael Kramer", auf die naturalistische Tragikomödie „Der rote Hahn" (1901) ein Sagendrama „Der arme Heinrich" (1902), auf die naturalistische „Rose Bernd" (1903) das Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt!" (1906), das Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel" (1908) und 1909 „Griselda".

„Ich kann den Mut nicht finden, den mancher fand, den letzten Mut ins Freie. So oft ich in Bereitschaft mich geglaubt, den Torgriff in der Hand, bebt' ich zurück", so spricht im Hirtenlied, an sich zweifelnd, der Künstler zum Engel. Und doch ginge man fehl, wollte man das wörtlich auf Hauptmanns letztes Schaffen anwenden. Er geht den Weg, aber nicht mit dem gleichen Glücke, nicht mit der Sicherheit, die das Ziel kennt, wie der kon-

sequente Naturalist es kannte. Aber daß er ihn aller Mißerfolge zum Trotz immer wieder geht, daß er nicht durch naturalistische Dramen den Erfolg an sich reißt — er könnte es, Dramen wie der „Fuhrmann Henschel" und die „Rose Bernd" zeugen dafür —, daß er das ihm so geläufige Instrument nur unter einem innerlichen Zwange spielt, daß er lieber mit einem „Glashüttenmärchen" abgelehnt werden will — das macht ihn teuer, teuer auch denen, die sagen: er ringt, aber noch ringt er ziellos. Gerhart Hauptmann

Man kann sich über die Dramen dieser letzten Jahre kürzer fassen, über die erfolgreichen, wie über die erfolglosen. Die erfolgreichen sind, wie gesagt, die sozialen Dramen in naturalistischer Technik. Sie sind den früheren gleich, wenn nicht überlegen, in der Detailzeichnung, in der Lebensechtheit, Natürlichkeit, Gegenständlichkeit der geschilderten Menschen und Verhältnisse. Was sie von ihnen unterscheidet, ist: Hauptmann will, wenigstens in der oder den Hauptpersonen, seelische Entwicklungen geben. Unveränderliche Menschen entfalten sich nicht, sondern ein Mensch entwickelt sich. Ein starker, zuverlässiger, im engen Kreise seines kleinen Lebens instinktsicherer Mensch ist der Fuhrmann Henschel im Anfang des Dramas. Am Ende ist er irre an sich, und die andern sind an ihm irre; er ist zu dem Lieblingsmenschen der Hauptmannschen Kunst geworden, zu dem weichen Hünen, den ein brutales, derb sinnliches, verlogenes Weib, aber handfestes Arbeitstier, beherrscht; er ist zu einem zweiten Bahnwärter Thiel geworden, nur daß er noch weniger sich wehren kann — blaurot vor Wut läßt er doch die Hand sinken, geht hin und hängt sich auf. Und ähnlich in der „Rose Bernd". An einem Maisonntag sitzt ein schönes, kräftiges Bauernmädchen an einer Feldwegböschung, unter einem alten Kirschbaum, die Sonne scheint und das Mädchen lacht; und am Ende des Dramas ist sie eine Meineidige aus Scham, eine halb irrsinnige Kindsmörderin. Und beide, so will es Hauptmann, Henschel wie Rose Bernd, sind Opfer, Opfer eines unabwendbaren Schicksals, wie es nicht gleich, aber ähnlich über jeden kommen kann. Schicksalstragödien sollen beide Dramen sein, keine Krankheitsstudien, keine Anomalien. „Ich hab's woll gemerkt in mein'n Gedanken," sagt der alte Fuhrmann Henschel, „daß das und war uf mich abgesehen . . . ane Schlinge ward mir gelegt, und in die Schlinge da trat ich halt 'nein . . . Schlecht bin ich gewor'n, bloß ich kann nischt dafier. Ich bin ebens halt aso 'neingetapert." Und in ähnlichen Wendungen spricht Rose Bernd, — der der Frauen größtes Glück zur größten Qual wird, wie sie „von Schlinge zu Schlinge" trat, ohne zur Besinnung zu kommen, wie man sie hetzte, wie etwas über alle kam, so sehr man sich wehrte. Nur schreit ihre todwunde Seele wilder, trotziger auf, während Henschel melancholisch still sich davonschleicht. Fuhrmann Henschel. Rose Bernd

Und noch eines fällt in den jüngeren sozialen Dramen auf: der Blick des Dichters ist nachdenklicher geworden, wenn man will, melancholischer, wenn man will, skeptischer. Das Mitleid durchglüht noch seine Dichtungen, aber nur das Mitleid mit dem Einzelnen, mit dem Geschöpf, das im All verloren, im All versinkt, mit dem Fuhrmann Henschel, mit der Rose Bernd. Nicht das Mitleid mit einer ganzen Berufsschicht, einem Stande, mit der Masse. Das wird ganz klar an der Fortsetzung des „Biberpelzes" durch den „Roten Hahn". „Der Biberpelz" war eine Komödie, „Der rote Hahn" ist eine Tragikomödie. Hauptmann deckt nicht mehr die Niederen, die Kleinen, die sozial schlechter Gestellten, er sieht auch an ihnen das Menschliche, Allzumenschliche. Der rote Hahn

Gerhart Hauptmann

Von den weniger erfolgreichen oder gar erfolglosen Dramen, den Stilversuchen und Experimenten aller Art kann man eines übergehen: „Die Jungfern vom Bischofsberg". Man darf nicht daran denken, daß das Lustspiel Gerhart Hauptmanns Sommernachtstraum hatte werden sollen. Von den übrigen zeigt jedes den ernsten Sucher eines neuen Weges. Und in vielen sind Akte, Szenen, Verse, Stimmungen unvergeßlich. Das Scherzspiel „Schluck und Jau", das ein altes Thema der Weltliteratur, das von dem in Fürstenkleider gesteckten Bettler, im losen stofflichen, aber leider ganz engen sprachlichen Anschluß an Shakespeare variiert, soll auch ein erstes Gleichnis sein: Fürst und Bettler, ein anderes Kleid nur, arme Schlucker alle beide. Aber als Scherzspiel ist es zu breit, so trefflich auch die beiden Landstreicher, der im Machtrausch viehisch sich gebärdende, launenhafte, immer „sehr ei de Hichte mit seinen Gedanken" gehende Jau, und der weiche, nachgiebige, gutmütige, friedliche, im „Besitze von vielen Kinsten" befindliche Schluck gezeichnet sind. Und um ein tieferes Gleichnis zu sein, dazu sind die Folien zu Schluck und Jau, die Jagdgesellschaft des Schlosses, zu sehr in der Skizze geblieben.

Die Jungfern vom Bischofsberg

Schluck und Jau

Hauptmanns nächstes Werk war der „Michael Kramer". In vier losen Akten stellt er zwei Menschen gegenüber, zwei Künstler, Vater und Sohn, unschön beide, der Alte verwachsen, schief der Sohn, aber der Vater ein ernster, in sich sicherer, allmählich durch Selbstzucht gereifter Künstler, der Sohn genialer, aber ein Bummler, verlogen, eitel, vor sich und seiner Häßlichkeit immer auf der Flucht. Im zweiten Akte stößt der Vater den Sohn angeekelt hinaus, im vierten hält er dem Sohne, der sich ertränkt hat, dem durch den Tod über ihn, über alle ins Erhabene hinausgewachsenen Sohne, die Totenrede: „Jetzt gibt er dem Größten der Großen nichts nach." In Prosa geschrieben, läßt sie sich fast ganz, wie vieles im „Kramer", in freie Rhythmen auflösen, in dieselben freien Rhythmen, die zuerst in einigen Sätzen der „Weber" auftauchen, dann in Momenten der Erregung immer häufiger werden, in der Rose Bernd z. B. ganze Reden durchdringen, die nichts anderes sind als das rhythmische Äquivalent der Hauptmannschen Weltstimmung, aus der die Gestalten empfunden, um deretwillen allein sie empfunden worden sind*).

Michael Kramer

---

*) Ein paar Beispiele. Der Anschaulichkeit halber gebe ich etwas grob die Akzente und teile in Zeilen ab.

Hauptmanns Rhythmus

Am Mórgen zieh' mersche án,
am Ábend zieh' mersche aús.
M'r missen se fittern wie a kleénes Kínd
(Weber II.)

Der heimliche Kaiser muß weiter schläfen.
Die Ráben sámmeln sich wieder zu haúfen
(Geyer IV.)

Zu Óstern entstieg der Heiland dem Grábe.
Zu Pfingsten schlägt man ihn wieder ans Kreúz.
(Ebenda.)

Siehe die Érde ist himmlisch schön,
hárt ist das Eísen, grímmig und kált.
Weicher wie Blätter der Róse das Weíb.
(Elga.)

Schlécht bin ich gewórn, bloß ich kánn nischt dafser.
(Henschel V.)

Publikum und Kritik lehnten den „Michael Kramer" ab, sie verhielten sich auch ablehnend gegen sein übernächstes Werk, den „Armen Heinrich. Eine deutsche Sage". Gewiß ist es kein Drama: die dramatischen Szenen liegen, wie so oft bei Hauptmann, in den Zwischenakten und zwischen den ersten vier Akten, zwischen dem Elend, der Seelennot, dem Lebensüberdruß

Man kánn darauf fúßen, solánge man lébt.
(Lachmann im Kramer I.)

Da rúht man im Éwigen, hör'n Se mal án,
und da hát man's vór sich in Rúhe und Schönheit.
(Kramer im Michael Kramer II.)

Ein geprügelter Laúsbub wár man gewésen,
nun plötzlich empfíng man den Rítterschlág.
(Lachmann im Kramer III.)

Das empfánden nicht álle wie Dú, lieber Láchmann.
Sehr víele hat Váters Wésen bedrückt.
(Michaline ebenda.)

Próst, Michaline, Dein Váter soll lében!
Und die Kúnst, die das Lében erleúchtet, dazú.
(Lachmann ebenda.)

Ich hábe den Tág über hier geséssen,
ich hábe gezeichnet, ich hábe gemált,
ich hábe auch seine Máske gegóssen.
Dórt liegt sie, dórt, in dem seidnen Túch.
Jetzt gibt er dem Größten der Größen nichts nách.
. . . . . .
Hör'n Se, der Tód ist verleúmdet wórden,
das ist der árgste Betrúg in der Wélt!!
Der Tód ist die mildeste Fórm des Lébens:
Der éwigen Liebe Meisterstück usw.
. . . . . .
Wó sollen wir lánden, wó treiben wir hin?
Warum jaúchzen wir mánchmal ins Úngewisse?
Wir Kleinen, im Úngeheúren verlássen.
(Kramer selbst im Schlußakt.)

Ich dächte, Vaáter, Sie mißten das séhn!
Das is ane Wélt . . . da sein Sie versúnka . . .
da kinn Sie mer nischt nimeh ántun dahier!
. . . . . .
Ihr wißt nischt, was aúßern der Kámmer geschícht!
Ich wiß! ei Krámpfen háb ich's gelérnt!
Da is . . . ich wéeß ni . . . Álls vón mir gewíchen . . .
als wie Maúer um Maúer immerzú —
und da ständ ich draúß'n im gánz'n Gewitter —
und nischt mehr war únter und ieber mír —
da seid Ihr de reénst'n kleen' Kínder dagégen.
(Rose Bernd V.)

Man beachte die Bedeutung solcher Stellen für die Gesamtstimmung und den Gesamtsinn der Dramen. Man beachte auch, wie trotzdem, daß im „Kramer" fast alle Personen diesen immer ein wenig variierten Rhythmus haben — seine Feinheiten werden aus der groben Akzentuierung, ich betone das nochmals, nicht klar —, Hauptmann doch eine Individualisierung erreicht. Kramer spricht in einer relativ anderen Tonhöhe wie Lachmann oder Michaline.

und der auflodernden Lebensgier des armen aussätzigen Ritters, und dem letzten Akte in strahlender Herrlichkeit klafft eine kaum überbrückbare Kluft. Ein Stoff, geschaffen zu einem epischen Gedicht, in ein episches Gedicht schon gegossen, ein mittelalterlicher Stoff, ganz in der Weltanschauung seiner Entstehungszeit wurzelnd, war restlos nicht zu dramatisieren, zu modernisieren. Und doch: man möchte das Gedicht nicht missen, man möchte den Grafen nicht missen, nicht das Pachterskind Ottegebe, sein klein Gemahl, deren himmlische Liebe irdische Liebe ist, auch keine der Nebenpersonen. Man möchte Szenen und Versgruppen nicht hergeben, nicht Hartmanns von der Aue Winterbild.

. . . . . Auf dem Klepper
sinnierend hängen in der Winterstille
und langsam aufwärts dringen ins Gebirg
durch Wettertannicht, hoch verschneit und dick
beschwert und überglast die Äste, wo
es je zuweilen spröde klirrt und klingelt
und sonst kein Laut sich rührt, ist meine Lust.
Und sind die kleinen Vöglein auch verstummt:
Es zwitschert unterm Rosseshuf der Schnee
bei jedem Tritt, so daß ich lausch und spitze
und horch und mich versinn und fast verliere,
wie Petrus Forschegrund, als ihm das Vöglein
des Paradieses sang und tausend Jahre
gleich einer flüchtigen Stunde ihm verrannen.

Man möchte auch nicht die Schilderung von der Opferszene in Salerne hergeben und nicht Heinrichs von der Aue neues Weltgefühl und neues Lachen:

. . . . . — Es ist
ein stolzes Ding, die Lust verstehn und Herr
der Freude sein! Des Abgrunds Tiefen ruhn
unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten,
und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
so ist sein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.

Nicht „Hannele", nicht die „Versunkene Glocke", der „Arme Heinrich" bedeutet die Höhe von Hauptmanns Verskunst.

Und Pippa tanzt

Wie einst vor dem „Florian Geyer" liegen jetzt zwischen der „Rose Bernd" und dem Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt!" über zwei Jahre. Und sicher ist dies Gedicht das Werk des zweiten Jahrzehnts von Hauptmanns Schaffen, an dem sein Herz so hängt wie im ersten am Geyerdrama. „Ja, was schwebte mir nicht alles vor!" sagte Hauptmann einen Tag nach der Aufführung. Er wollte Pippa als „Symbol der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit", symbolisiert „in glitzerndem, feinschillerndem, zerbrechlichem Glase", in den Mittelpunkt stellen. Er wollte die Beziehungen der Schönheit zu allen Altersstufen und Kulturstufen geben. Pippa ist das „Etwas, nach dem sich unsere Seele sehnt", das „vor unserer Seele in schönen Farben und anmutigen Bewegungen hin und her tanzt". Der Weltmann von halber Bildung, der Glashüttendirektor, jagt ihr nach, der urkräftige brutale, alte Huhn, ein „Korybant", begehrt sie und zerdrückt ihr zartes Seelchen, läßt sie zu Tode tanzen, selbst der alte Wann, der abgeklärte Greis, die „mythische

Doppeltitelblatt gezeichnet von Heinrich Vogeler

Person", erliegt ihrem Zauber, und Michel Hellriegel, „der Jüngling voll Naivität und schlichtem Humor, voll Hoffen und Sehnen", nimmt das Bild seiner kurzen, von dem alten Huhn zu Wann erst geretteten, von dem alten Huhn dort vernichteten Gefährtin, mit auf seine Wanderfahrt: ein Blinder mit den unverlierbaren Kräften der Phantasie, des inneren Schauens. Und wie Pippa das Ideal südländischer Schönheit, so sollte Michel das Symbol für das sein, „was in der deutschen Volksseele lebt". „Ich dachte", sagte Hauptmann, „an eine Vermählung des deutschen Genius in Gestalt des Michel mit dem Ideal südländischer Schönheit, wie es sich in Pippa verkörpert." Das ist nicht alles Gestalt und Bild geworden: die nicht eindeutigen Symbole verdunkeln den Sinn, man merkt auch ein Zagen der Sprache. Aber wieder wie bei den früheren Dramen: Sie befremden auf der Bühne, beim verweilenden Lesen ziehen sie an und werden ein lieber Besitz. Wenn die Seelen Pippas und Michel Hellriegels sich finden, wenn der von seinem Wasserpalast träumende Michel hinauszieht, hilflos, blind, geführt, eine „herzbrechend traurige Weise" zur Okarina spielend — — wen durchschüttelte das nicht!

Kaiser Karls Geisel

Die Dramen der letzten Jahre brachten dann Hauptmann die größten Mißerfolge. Ein Greis in Liebesbanden — Kaiser Karl, und sei's für kurze Wochen, am Gängelbande einer sechzehnjährigen Dirne, ein Kaiser und eine Unwürdige, und der Kaiser am Ende ohne Einbuße an Ansehen, jünger, kräftiger: das ist das Thema des Legendenspieles „Kaiser Karls Geisel". Die zart verwundbare Seele, die unterm „harten Knubben Karl" liegt, wollte Hauptmann zeigen, das Allzumenschliche an einem Größten. Nur das Thema interessiert, nicht die Art der Ausführung.

Griselda

Und ähnlich in der „Griselda". Die Linien der Entwicklung fesseln, das Auf und Ab im Lesen Griseldas: der Bauerndirne, die Ulrich, der Markgraf von Saluzza, vom Bauernhofe weg freit, die er dann, eifersüchtig auf ein eigenes, erst erwartetes Kind, peinigt, die das Schloß verläßt, die wiederkehrt als Magd, die die Schloßtreppen scheuert und so von dem geteilten Markgrafen als Gattin geküßt wird. Aber die Charakterentwicklung des komplizierten Grafen ist so zerfahren, wie die Sprache, die stillos, sprachlicher Rohstoff ist, bald naturalistisch klingt, bald Wedekindwendungen häuft, in übermäßig langen Perioden Sätze verschachtelt, bald den Chronikenstil altitalienischer Novellen nachahmt. Ich verkenne nicht, daß das alles die Kehrseite eines guten, großen Prinzips ist: Hauptmann will vom modernen Lyrismus los, er ringt, wie so viele, nach einem neuen dramatischen Stil.

Es ist ungerecht, wenn man immer und immer wieder jetzt nur auf diese letzten mißlungenen Experimente verweist und verschweigt, was auch diese Jahre Dauerndes gegeben haben. Im Jahre von „Kaiser Karls Geisel" erscheint als Frucht einer Reise durch Griechenland das Reisebuch „Griechischer Frühling". Das alte „Hirtenlied" vom Jahre 1898 blieb Fragment: hier ist Hauptmanns neues vollendetes Hirtenlied. Dort verspricht der Engel, den Dichter in sein Heimatland zu führen — hier ist er daheim.

Griechischer Frühling

„Ich liege auf olympischer Erde ausgestreckt. Ich bin, wie ich fühle, zum Ursprung meines Kindertraums zurückgekehrt . . . Mit reifem Geist und bewußt viel erfassenden Sinnen ward ich auf dieses feste Erdreich so vieler ahnungsvoll grundloser Träume gestellt in eine Erfüllung ohnegleichen hinein. — Und ich strecke die Arme weit von mir aus und drücke mein Gesicht antäoszärtlich zwischen die Blumen in diese geliebte Erde hinein. Um mich leben die zarten Grashalme. Über mir atmen die niedrigen

Wipfel der Kiefern, weich und geheimnisvoll. Ich habe in mancher Wiese bei Sonnenschein auf dem Gesicht oder Rücken gelegen; aber niemals ging von der Erde eine ähnliche Kraft, ein ähnlicher Zauber aus, noch drang aus hartem Geröll, das meine Glieder kantig zu spüren hatten, wie hier ein so heißes Glück in mich auf."

Gerhart Hauptmann

Hauptmann der Naturalist, d. h. der mit der Natur verschwisterte Mensch, erlebt und läßt wieder erleben die Urformen griechischer Kultur, die aus der Stimmung griechischen Landes erwachsene Mythologie, einer seiner Art, die Dinge zu fühlen, verwandten Art der Weltempfindung. Er erlebt in seiner Art griechische Götter, griechische Dichtungen, ihr Epos, ihre Tragödie. So wird der „Griechische Frühling" ein Führer zu Hauptmanns eigenem Werk. Und daß er ausklingt in einen Preis der Heiterkeit („Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit"), einen Sieg des Lebens, einen Ruhm der physisch und seelisch kräftigen Menschen, das gibt bei diesem früheren Dichter der Düsternis eine gute frohe Aussicht. Es scheint: Neues bereitet sich vor. Neben dem Dramatiker regt sich auch der Erzähler wieder. Ein großer Roman, „Der Narr in Christo Emanuel Quint", nimmt ein ähnliches Thema wieder auf, wie es der junge Dichter nach seinem Sonnenaufgangsdrama in der Skizze „Der Apostel" behandelt hatte.

Emanuel Quint

Emanuel Quint, das ist ein armer, gequälter Mensch. Als uneheliches Kind von seinem Stiefvater, einem trunkenen Tischler, immer mißhandelt, hat er in seiner Kindheit nur Haß und Verachtung erfahren. Die Bibel, an der er lesen lernt, wird ihm zu wundersamem Trost: da war auch einer, der nur Verachtung empfing, und schwebte nicht auch um Jesu Geburt wie um seine ein Geheimnis? Und die glühende Sehnsucht, Jesu gleich zu werden, sein Leben noch einmal zu leben, fängt an, an Emanuel Quint zu zehren, wird zehrender von Jahr zu Jahr. Vom Schriftworte lebt er, im Schriftworte lebt er. Zu Hause, in Giersdorf, gilt er als fauler, arbeitsscheuer Bursche, der zerlumpt herumlungert; in sich aber fühlt er dunkle Kräfte, die etwas wie das Gefühl einer göttlichen Sendung nähren. Und eines Tages beginnt der Narr in Christo auf dem Markte in Reichenbach Buße zu predigen. Man nimmt ihn fest, und wenn man ihn auch noch am gleichen Tage ziehen läßt, Quint glaubt die ersten Prüfungen bestanden zu haben: er durfte für Jesus Zeugnis ablegen, für Jesus leiden. Ein paar in geistiger Not und Armut ihm verwandte Brüder, bekannte, gleich ihm gehänselte Sektierer und Eiferer, folgen ihm nach. Er tut etwas, was in verzückten Schwärmeraugen eine Krankenheilung sein kann, und bald gilt Quint als der wiedergekehrte Heiland des verhießenen Reiches. Er wehrt ab, doch nicht entschieden genug und ohne Eindruck. Und eine seltsame Folge von Erlebnissen, die Vorgängen im Leben Jesu ähneln, lassen seine trunkene Seele wechselnd erglühen und kalt schauern: eine Art Johannes, ein pietistischer Wanderprediger, tauft ihn, er erduldet in einer Gebirgswüste Wochen der Anfechtungen — ganz wie Jesus. Nach neuen scheinbaren Heilungen mehrt sich nun Quints Anhang; die Behörden wollen dem „Unfug" steuern: der „Giersdorfer Heiland" kommt ins Untersuchungsgefängnis. In jenen Tagen erlebt Quint nachts im Traum seine seligste Stunde: Jesus steht vor ihm, er hört seine Stimme, die ihm verheißt, er wolle nun ewig bei ihm bleiben; er fühlt dann, wie der Körper des Heilands, das ganze Wesen des Heilands ihn erfüllt, wie Jesus in ihn, seinen Jünger, eingeht, in ihm sich auflöst. Martertage folgen: als nicht gerade gefährlicher, aber doch der väterlichen Aufsicht bedürftiger Geistesschwacher wird Quint

wieder in sein Heimatdorf entlassen, wo sein Vater ihn mit Schlägen empfängt, alles ihn verspottet, wo trunkene Burschen die kleine nachts um ihn versammelte Gemeinde zerstreuen, ihn selbst blutig schlagen Ein pietistisches adliges Fräulein nimmt sich seiner an, ein idyllisches Jahr beginnt für Quint. Er wohnt bei einem Gärtner, wie ein guter Hirte zieht er mit den Herden aus und ein. Er segnet die Kinder, die sich an ihn drängen, er rührt die Frauen. Nie war das bezaubernde Lächeln um seine Lippen herzgewinnender als in diesen Monaten, wo er still seiner „Stunde" wartet, wo er die Anhänger von einst, die schwärmenden, orgiastisch lärmenden „Talbrüder" von sich fern hält. Da vertreibt ihn die irdisch-himmlische Liebe einer Hannelenatur aus dem Idyll, dessen Schilderung grade die Mitte des Romans bildet. Das adlige Fräulein entzieht ihm ihre Gunst, die Freunde werden irre, die Jünger zweifeln. Ein anderer tritt nun Quint unter sie, ein herrischer, feuriger Strafredner, den eine empörte Menge einmal fast steinigt. Er verwirft alles, er wütet gegen alles staatliche und kirchliche Wesen, das kein Gottesgeist erfüllt, er verwirft selbst die Heilige Schrift. Eine Scheuer voll Unkraut ist ihm die Bibel: Menschenwort hat Gotteswort mißdeutet und gefälscht. Es gibt nur eine Offenbarung, eine Wahrheit, das ist der Mensch, in dem Gott, in dem Jesus lebt. Lebt wie in ihm, dem Wiedergeborenen, Auferstandenen! Deutlicher wird jetzt Quints Narrentum, immer mehr rückt er, auch in seiner Sprache, von aller Welt ab. Er zieht nach Breslau, wo er in Bohemekreisen die Nöte der Intellektuellen kennen lernt, und wartet auf das „Zeichen". Es wird ihm nicht. Was nützt es, daß er einem rohen Quäler die Hand küßt, die ihn geschlagen, daß er den Jüngern, die sich fast von ihm gewendet haben, die Füße wäscht: Jesu Schicksal wird ihm nicht. An dem Mädchen, das ihn liebte, ist ein Lustmord geschehen. Der Verdacht fällt auf Quint, und er tut alles, um den grundlosen Verdacht zu bestärken. Aber der Täter, sein Judasjünger, gibt sich selbst an, Quint ist frei: er kann es nicht fassen. Er weicht den Freunden aus und zieht um Brot und Obdach bettelnd davon. „Christus" antwortet er, wenn man fragt: „Wer ist hier?" Und alle Türen schlagen vor ihm zu. So „schleppt" Quint seinen „Christuswahn" durch Deutschland nach der Schweiz. In der Wildnis des Pizzo Centrale hat den Verirrten der Schnee begraben.

Ein Schwarm „Mühseliger und Beladener" kreuzt und begleitet freundlich und feindlich den Lauf dieses seltsamen Lebens. Wenn auch in ihm junge Menschen aus dem Kreise der Intellektuellen mitgehen, die geistig Armen aus dem niederen Volke überwiegen in diesem Schwarm. Arme Weber sind unter ihnen, Hungerleider, die nichts mehr zu brechen und zu beißen haben wie jene, deren Verzweiflungskampf mit dem Hunger der Dichter früher dramatisch gestaltet hatte. Aber der „Emanuel Quint" ist das Gegenstück zu den „Webern". Seine Armen schreien nicht nach Brot. Von ihren Jenseitshoffnungen und ihrem Jenseitstrost weiß der „Quint" zu erzählen, von der heimlich schaffenden Phantasiewelt ihrer sehnsüchtigen Seelen.

In früheren Werken ergriff Gerhart Hauptmann gern Partei; dann wurde ein Amtsvorsteher Wehrhan zu einer derben Karikatur. Behutsamer sind hier Quints Gegner, der evangelische und der katholische Pfarrer, der Rittergutsbesitzer, der alles „hinter Schloß und Riegel" haben will, ironisiert. Denn nicht der Dichter erzählt, sondern einer, der sich als Emanuel Quints „Chronist" ausgibt, ein Unparteiischer, dem eine Verherrlichung Quints ganz fern liegt.

Gerhart Hauptmann

Er hat keine Eile, dieser Chronist. Er gibt psychologische Erläuterungen, er stellt Betrachtungen an, etwa über die Macht der Phantasie, die Wirklichkeit der Traumwelt, er erklärt als Volkskenner Eigentümlichkeiten der seltsamen Schwärmer, er bringt als Zeitbetrachter die lokalen Verhältnisse in Zusammenhang mit der eigenartigen Signatur unserer Zeit. Er will, wie es an einer Stelle heißt, „ohne Eifer und Zorn den sonderlichen Begebenheiten um Emanuel nachgehen, mit dem Wunsche, nicht sowohl diese allein, sondern hauptsächlich den Menschen und die Beweggründe seines Handelns kennen zu lernen". Und ähnlich heißt es an anderer Stelle: „hier soll nicht verurteilt, sondern soweit wie möglich begriffen und ganz verziehen werden". Aber am Ende nimmt der Dichter doch dem Chronisten die Feder aus der Hand — der Dichter, dem Emanuel Quint doch noch weniger als dem duldsamen, aber gläubigen Chronisten ein Narr ist, sondern mehr noch ein Mensch, der um tiefere Seelengeheimnisse weiß, ein Symbol allgemeinerer religiöser Erfahrungen und Erlebnisse ist. Wenn der Chronist am Schluß von dem Briefbogen erzählt, auf dem Quint die Worte geschrieben hatte: „Das Geheimnis des Reichs?" und wenn er dann grübelnd seinen Bericht beendet mit den Sätzen: „War er überzeugt oder zweifelnd gestorben? Wer weiß es? Der Zettel enthält eine Frage, sicherlich! Aber was bedeutet es: Das Geheimnis des Reichs?" so höre ich einen Anklang an den Schluß des „Michael Kramer". Hier spricht der Dichter selbst, der in dem „Emanuel Quint" in Jugendgestalten seine eigene Jugend aufleben läßt. Denn wer ist der achtzehnjährige Landwirtschaftseleve Kurt Simon anders als der junge Gerhart Hauptmann! Und Züge von ihm haben auch die andern leidenden Jünglinge, Glaser und Dominik. Man gewinnt die Überzeugung: der Roman ist die Schöpfung des Dichters, der in dem letzten Jahrfünft seine besten Schaffensstunden, seine tiefste werbende Liebe gehörten. Eine belohnte Liebe: denn dieses problemreiche, stimmungsstarke, lyrisch zarte wie dramatisch erregte Werk gibt denen recht, die auch nach den vielen Mißerfolgen seiner Dramen, zu denen mit den „Ratten" (1911) noch ein neuer gekommen ist, immer noch an den Dichter glaubten.

Verlagszeichen des Hauptmann-Verlages S. Fischer in Berlin gezeichnet von Otto Eckmann

Hermann Sudermann

Hermann Sudermann

Nach der ersten Aufführung seiner „Ehre" am 27. November 1889 nannten nicht bloß schnelle Enthusiasten Hermann Sudermann den „rechten Erben des jungen Schiller". Man wiederholte das Wort bei „Sodoms Ende", bei der „Heimat". Sudermann ward der bekannteste deutsche moderne Dramatiker. Wo moderne deutsche Kunst sonst nicht hindrang, Sudermann drang hin. Man spielte ihn und spielt ihn noch in aller Welt, in Amerika, in Japan. Wie kam das alles?

Ehre

An Bekanntes ward der Durchschnittszuschauer, der sich gern seines Wissens freut, gern errät und heimlich mitspielt, in der „Ehre" erinnert. Im reichen Vorderhause des Kommerzienrates Mühlingk waren die Personen gruppiert wie im lieben alten bürgerlichen Schauspiel: um eine, den Ihren entfremdete, vom Dichter ernst genommene Tochter die anderen Mitglieder der Familie, leicht karikiert — protzig gewichtige Eltern, ein lockerer Taugenichts von Bruder mit seinen Freunden, geckenhaften Sportskavalieren und gewinnsüchtigen Reserveoffizieren. Und die Personen sprachen wie im französischen

Konversationsstück, oberflächlich geistreich, pointiert, pikant. „Geh'n kann ich," sagte da der junge Mühlingk, „es gibt sogar Damen, welche behaupten, ich ginge zu weit."

Daneben aber ward mit Neuem oder mit dem Scheine des Neuen dem oberflächlichen Modernitätsbewußtsein des Durchschnittszuschauers Genüge getan, der das Leben seiner Zeit zu leben sich einredet, wenn er ein paar Zeitgrundsätze ausgesprochen, ein paar Zeittypen verkörpert sieht. In einem Hinterhause bei dem Papparbeiter Heinecke spielte der erste und dritte Akt. Mit naiver Selbstverständlichkeit stellten sich Laster, Genuß- und Profitsucht dar. Die jüngere Tochter Alma hat ein Liebesverhältnis mit dem jungen Mühlingk. Mit vierzigtausend Mark kauft der Kommerzienrat seinen Sohn los. Eitel Freude darüber im Hause Heineckes! Man begreift nicht das Entsetzen des ältesten Sohnes, der nach neun Jahren Abwesenheit in Indien als Kommis Mühlingks wiederkehrt. „Warum hastе dich so?" sagt seine Schwester:

„Ist das nischt ein Unsinn, daß man hier sitzen soll wegen jar nischt? — Kein' Sonn', kein Mond scheint 'rin in so 'nen Hof. — Und rings um einen klatschen se und schimpfen! . . . Und keiner versteht was von Bildung . . . Und Vater schimpft und Mutter schimpft . . . Und man näht sich die Finger blutig! . . . Und kriegt fünfzig Pfennig pro Tag . . . Das reicht noch nicht mal zu's Petroleum . . . Und man ist jung und hübsch! . . . Und möcht' jern lustig sein und hübsch angezogen jehn . . . Und möchte gern in andere Sphären kommen . . . Denn ich war immer fürs Höhere . . . Ja, das war ich . . . Ich hab' immer gern in die Bücher gelesen . . . Und wegen's Heiraten! Ach du lieber Gott, wen denn? — So einen Plebejer, wie sie da hinten in de Fabrik arbeiten, will ich jar nich . . . Der versäuft doch bloß den Lohn und schlägt Einen . . . Ich will einen feinen Mann, und wenn ich den nicht kriegen kann, will ich lieber gar keinen . . . Und Curt ist immer fein zu mir gewesen . . . Da hab' ich keine ruppigen Worte gelernt . . . Die hab' ich hier im Hause gelernt. Und ich will 'raus hier. Ich brauch' dich überhaupt nicht mit deine Wachsamkeit . . . Mädchen, wie ich, jeht nich unter!" —

Man sieht: eine Fülle Fragen und Probleme tauchen auf. Werden sie gestaltet? Nein. Nicht das Problem der Seelenfremdheit von Eltern und Kindern. „Wir reden zwei Sprachen, wir verstehen uns nicht!" ruft Robert Heinecke seiner Mutter zu. Doch das Wort hat keinen Einfluß auf den Ausgang des Dramas. Nicht das soziale Problem. Zwar will Robert Heinecke abrechnen zwischen Vorder- und Hinterhäusern. „Wir arbeiten", sagt er, „für Euch . . ., wir geben unseren Schweiß und unser Herzblut für Euch hin . . . Derweilen verführt ihr unsere Schwestern und unsere Töchter und bezahlt uns ihre Schande mit dem Gelde, das wir euch verdient haben . . . Das nennt ihr Wohltaten erweisen!" „Ihr seid Diebe, ihr!" schließt er — aber nach zwei Minuten ist er der Diebe Schwiegersohn und Schwager. Und so ist auch das Problem der Ehre, dem das Drama seinen Namen verdankt, nicht gestaltet. Eine exotische Persönlichkeit mit romantischem Schicksal, der Graf Trast, der als Offizier einst wegen einer nicht abgetragenen Ehrenschuld aus dem Heere gestoßen wurde, später in Indien zum unermeßlich reichen Handelsherrn und „Kaffeekönig" geworden ist, unterhält nur als geistreicher Räsoneur, als Herr und Deuter jeder Situation oberflächlich und gern ein bißchen pikant über Ehrbegriffe und Ehranschauungen. Er erzählt von den eigenartigen Ehrbegriffen der Tibetaner, die ihren Gästen ihre Weiber beim Bade überlassen: wehe dem Gaste, der das Weib verschmäht, er hat die Ehre des Tibetaners tödlich beleidigt; er weiß seinem jungen Freunde Robert Heinecke

Hermann Sudermann

Photographie Hänse Herrmann in Berlin

Hermann Sudermann

klar zu machen, daß die Ehre seines Hauses gerade mit vierzigtausend Mark am besten wieder hergestellt ist. Denn was ist Ehre anders als ein Luxusgefühl weniger! Eine sehr bequeme Moral, entsprungen aus einer Seele, die der soziale Geist der Zeit kaum äußerlich gestreift haben konnte. Alles in allem: Ein Kompromißstück. Aber vielleicht war manches auf Rechnung der durchgeführten Abänderungsvorschläge Oscar Blumenthals zu setzen.

Sodoms Ende

In der Tat ist auch das nächste Drama, „Sodoms Ende" (1890), ernster konzipiert: als Abrechnung mit gewissen kleinen, aber einflußreichen, tonangebenden Gesellschaftskreisen von Berlin W., als Anklagedrama gegen die hohle Parvenüwelt, da eine Adah Barczinowski, die Frau „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen", junge Künstler für ihre Eitelkeit kapert. Die Börsenjobbergesellschaft sollte getroffen werden, in der keiner den anderen, keiner sich selbst achtet, das Dirnentum der geistreichen Weiber, die ihren Lüsten ein schöngeistiges Mäntelchen umhängen, die ganze Sodomswelt, in der nur der Witz gilt, der Witz die Natur, die Wahrheit, die Moral vertritt, in der man redet wie die Hausknechte — „Das ist jetzt die fine fleur der gesellschaftlichen Bildung" —, in der schon die jungen Mädchen immer nur sagen, „was sich nicht schickt, weil's originell ist", in der ein heruntergekommener Literat — einst war er Lyriker, jetzt ist er Kritiker, vom heulenden Hund kam er, wie er selbst sagt, auf den beißenden Hund — den Ton angibt, die Rolle des geistreichelnden Grafen Trast auf niederer Stufe spielt. Das Opfer dieser Welt soll nun Willy Janikow sein, der preisgekrönte Maler von „Sodoms Ende". Der Künstler ein Opfer!? Als wenn eben Künstler sein nicht mehr hieße als ein schönes Bild im Rausche malen, als wenn es nicht hieße, bewußt oder unbewußt sich das vom Leibe zu halten oder das zu überwinden, was die Ausbildung des Künstlermenschen, d. h. des in ihm schlummernden einzigen neuen großen Menschheitstypus, stört. Nein, Willy Janikow verdient gar nicht den Namen eines Künstlers, dieser Schwächling, der Nietzsches für die Starken geschriebenes Wort, die aus der Wildnis des Lasters neue Reiche der Erkenntnis gewinnen, in seinem Größenwahn fälschlich auf sich anwendet. Nein, es ist nicht schade um Willy Janikow: er ist kein Opfer der Adah, er gehört selbst innerlich zu diesen Lumpen, und wie eine lächerliche Schlußpantomime erscheint die Schlußszene, wo er sein totes, von ihm entehrtes Pflegeschwesterchen, das noch dazu die heimliche Braut seines selbstlosesten Freundes sein muß (solcher konstruierter Kontraste ist das Drama voll), malt und von einem Blutsturz befallen umsinkt. Und wie die Bewertung von Willy Janikow recht nachdenklich stimmt, so auch die mißglückte Zeichnung der schlichteren Personen, namentlich der jungen Pflegeschwester. Man kommt auf den Gedanken: Sudermanns Charakterisierungskunst braucht, um sich zu zeigen, angefaulte Zustände, die seine gegen diese Zustände gerichtete Grundtendenz sonst verdammt. Unfaßlich freilich bleibt uns heute, wie man einst diese Tendenz vergleichen konnte mit Schillers Tendenz in der Luise Millerin. Unfaßlich, wie man die Kämpferstellung gegen die über Leib und Leben mächtige Fürstengewalt mit der Kämpferstellung gegen den Tageseinfluß der Parvenüclique verwechseln konnte, die nur über den äußeren Erfolg einer Premiere entscheiden konnte.

Heimat

Sie unterschied denn auch zu Sudermanns Ungunsten: „Sodoms Ende" ward Sudermanns erste Niederlage. Dafür wurde sein drittes Drama „Heimat" (1893) sein größter Erfolg. Ein völlig unverdienter. Denn man kann sich

Rudolf Mosse

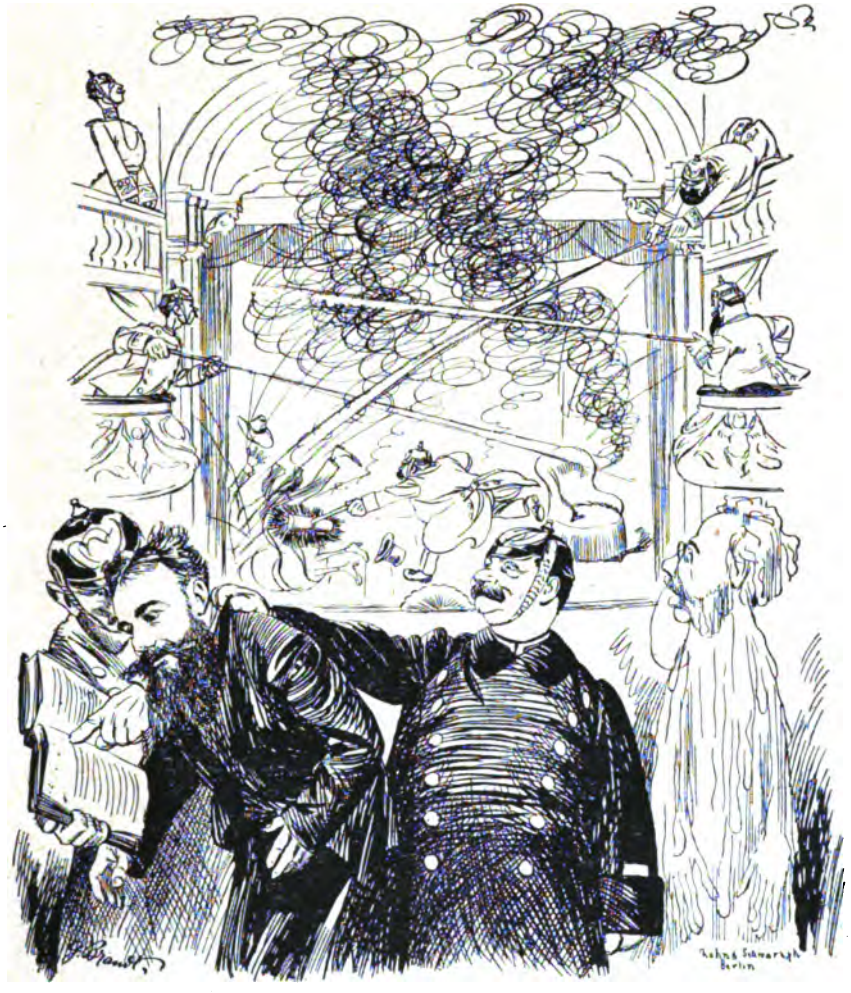
Beiblatt zum Kladderadatsch.

Hermann Sudermann

Nr. 46. Erstes Beiblatt. Berlin, den 2. November 1890. XLIII. Jahrgang.

Sodoms Ende.

Und Blumenthal sahe hinter sich und ward zur Salzsäule.



Der Dichter Sudermann wird nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, daß sein neues Stück mit dem polizeilichen Sittenkodex im Widerspruch steht.

kaum ein Drama denken, das auf unmöglicheren Voraussetzungen beruhte, das krassere Gegensätze und Theatereffekte häufte, das Zeitprobleme mehr vergröberte und veräußerlichte, als dieses Drama von der verstoßenen Oberst-

Hermann Sudermann

leutnanttochter Magda, die nach 12 Jahren als weltberühmte Sängerin in ihre Heimatstadt zurückkehrt, um ihrem anfänglich versöhnlich gestimmten Vater durch eine pathetische Verteidigung ihrer Vergangenheit und Art, zu leben, einen schnellen und auch nötigen Theatertod zu verschaffen — nötigen, denn schon hatte er den Revolver erhoben, sie zu erschießen. Nur lächerlich wirkt es, wenn diese Gesangsdiva, nachdem sie zweieinhalb Akte nur durch ihr exzentrisches Wesen, ihren Bühnenjargon, ihren Hofstaat, ihren Papagei und ihre Kammerkatze amüsiert hat, plötzlich mit komischem Ernste das Recht der Individualität, das Leben im großen Stil, die Betätigung aller Lebenskräfte, die Notwendigkeit der Schuld, das Größerwerden als die Sünde, das freie Mutterglück predigt und gegen die Familie und ihre Moral wettert. Man wird den Gedanken nicht los: bequeme Lebensgewohnheiten werden hier mit heiligen Namen und großen Zeitfragen geschickt gedeckt. Und was hat das alles mit der Heimatfrage zu tun! Und wie ist der Konflikt zwischen Vater und Kind vergröbert! Magda hat einen Vater, der den Begriff der väterlichen Autorität komisch überspannt, während er doch jahrelang jede Pflicht gegen die Tochter vernachlässigt hat. Und der Freundschaftskreis der Familie des Oberstleutnants ist ein Kreis von putzigen Karikaturen. Ein General sprach da die Sätze: „Wer die idealen Güter der Nation pflegen will, der kann ja einem Kriegerverein beitreten." Oder: „Die Kunst ist eine Erfindung, die sich die Drückeberger zurecht gemacht haben, um im Staate zu etlicher Bedeutung zu gelangen." Selbst milde Beurteiler, die sonst das Drama rühmten, nannten damals schon im Hinblick auf diese Szenen einen vernichtenden Namen: Kotzebue.

Wie ein schüchternes Eingeständnis, daß der Welterfolg der „Heimat" errungen war mit dichterisch unredlichen Mitteln, wie Versuche wirkliche Bilder des Lebens zu zeichnen, wirken die nächsten Dramen, die „Schmetterlingsschlacht" (1893) und das „Glück im Winkel" (1895). Das erste eine Milieustudie einer armen Beamtenfamilie, in der Mutter und Töchter Männerfang treiben. In dem Filou von Handlungsreisenden gelingt Sudermann seine beste Gestalt. Aber wie fast immer: die lichte Figur der jungen Schmetterlingsschlachten malenden Rosi redet und schwärmt wie die Marlittschen Mädchen, und der letzte Akt macht ganz unlogisch aus der Milieuskizze ein Drama sozialer Anklage. Und ähnlich zwiespältig ist der Eindruck des „Glückes im Winkel". Der Ton milder Resignationsstimmung ist gut durchgehalten, aber man glaubt nicht an die Möglichkeit der Resignation dieser Elisabeth, die einst aus Angst vor der Leidenschaft ihrer Liebe zu einem Baron, einem Kraftmenschen, dem alternden Rektor, in einen stillen Winkel als Gattin folgte, die aber bei der Rückkehr des Barons diesem an die Brust stürzt und dann doch wieder samt ihrem Rektor von einem neuen „Glück im Winkel" träumt. Was wir Ibsen in seiner „Frau vom Meere" kaum glauben, es Sudermann zu glauben, ist uns unmöglich.

Schmetterlingsschlacht

Glück im Winkel

Mit seinen folgenden Dramen geizt Sudermann dann nach dem Ruhme des „großen" Dichters. Aber gerade dies Streben zeigt peinlich die engen Grenzen seiner Begabung. Er schreibt drei Einakter mit dem ahnungsvollen Titel „Morituri". Er wagt sich mit dem ersten dieser Einakter, mit „Teja", an ein ähnliches Thema wie Kleists „Guiscard", an den Heldentod der letzten Goten. Aber der Blutfürst wird bald zum Salonkomödianten, die Todesstunde zu spielerischem Salongetändel, die Gotenhelden zu Frauenschwärmern.

Morituri

Mit dem zweiten Einakter „Fritzchen“ aber, dem Abschied eines jungen Offiziers vom Leben, schafft Sudermann auf Grund einer unmöglichen Voraussetzung sein theatergeschicktestes, aufregendstes, kontrastreichstes Drama — das rein technisch raffinierteste der Welt, meint Kerr. Wohl möglich. Hermann Sudermann

Im „Johannes“ (1898) wagt sich darnach Sudermann an die große historische Tragödie. Eine Weltwende sucht er zu verkörpern, wie es Hebbel liebte. Aber ihm gelingt nicht, die Wandlung Johannes des Täufers, des großen Haß- und Zornpropheten, zu einem ersten Jünger Jesu, einem Jünger der Liebe, glaubhaft zu machen. Ihm gelingt auch nicht, trotz aller Nachahmung der Bildersprache der Bibel, ein Bild des Hexensabbats jener Zeit. Und viel zu behaglich, dem religiösen Problemdrama schädlich, breitet sich die mit den Farben von „Sodoms Ende“ gezeichnete Sodomsfamilie des Herodes, der Herodias und der Salome im Drama aus. Johannes

Ein reines Drama der Innerlichkeit schwebte Sudermann wohl mit dem symbolischen Märchendrama in Versen, den „Drei Reiherfedern“ (1898), vor. An keinem Drama hat er wohl ernstlicher gearbeitet, in keinem so seinen Hang zu äußerlichen Theatereffekten zu zähmen versucht wie in diesem Drama von dem Märchenprinzen Witte, der, einem dunklen Spruche folgend, in weiter Ferne ein Ziel seiner Sehnsucht sucht, ohne zu merken, daß das Glück an seiner Seite blüht und daß er es selbst vernichtet. Aber die Personen sind unklar und verschwommen, unverständlich bleibt ihr Handeln und das Drama zerfährt in epischer Breite. Drei Reiherfedern

Von nun an arbeitet Sudermann mit seinen alten erprobten Theatereffekten, indem er Zeitbilder gibt und Zeitprobleme behandelt, was eben Sudermann unter Zeitbildern versteht und Zeitprobleme lösen nennt. Er wandelt die Novelle „Das Notstandskind“ in das romanhafte Drama „Johannisfeuer“ (1900) um, indem er einen Schwächling von der Macht der alten heidnischen Triebe über die Gesetze christlicher Konvention in allen starken Naturen feuilletonistisch schwärmen läßt. Er möchte in dem sprachlich verlotterten Schauspiel „Es lebe das Leben“ (1902) den Sieg einer schönheitsseligen Weltanschauung über die eng gebundene Gesellschaftsmoral der Gegenwart verkörpern, gibt aber in der Gräfin Beate nur eine schwache Kopie der Magda. Er läßt im „Blumenboot“ (1906) noch einmal die Welt von „Sodoms Ende“ aufleben. Und wie das frühere Drama, so schillert auch dies: eine Verdammung des Sumpfes mag Sudermanns Absicht sein, ein Plätschern im Sumpfe ist der Eindruck. Zwischendrin mal wieder ein kläglicher Anlauf zu Höherem: Sudermann möchte mit dem „Sturmgesellen Sokrates“ (1903) eine politische Komödie schaffen, aber die alten Demokraten von 1848 werden bei ihm zu hohlen Querköpfen, feigen Laffen und komischen Lumpen. Er möchte das soziale Drama vom entlassenen Sträfling schreiben, aber „Stein unter Steinen“ (1905) wird unter unmöglichen Voraussetzungen zu einem grob effektvollen Rührstück. Und halb Rührstück, halb erotisch überhitzte Kolportage sind auch die unter dem Titel „Rosen“ (1907) vereinigten Einakter. Und gar undiskutierbar ist Sudermanns letztes Drama „Strandkinder“. Johannisfeuer — Es lebe das Leben — Das Blumenboot — Sturmgeselle Sokrates — Stein unter Steinen — Rosen — Strandkinder

Seit der „Heimat“, spätestens seit dem „Glück im Winkel“, d. h. seit etwa 1896, steht das Urteil über Sudermann als Dramatiker fest. Von da an wird bald Allgemeinurteil, was längst schon von klaren Kritikern ausgesprochen war. Von seinem ersten Drama an hat ihn z. B. Maximilian Harden richtig bewertet, als er ihn in die Gefolgschaft von Augier, Feuillet, Dumas, Sardou Urteil über Sudermann den Dramatiker

Hermann Sudermann

einordnete, als er ihm die Neigung zu derben Volksstückeffekten und zu theatralischem Arrangement der Wirklichkeit vorwarf. Schon damals wies nach der ersten Aufführung der „Ehre" Heinrich Hart auf die Mischung von Zola und Ibsen mit der Birch-Pfeiffer und der Marlitt hin. Bald heißt Sudermann auch der Kotzebue der Zeit, d. h. der nicht untalentierte, aber zuchtlose Jongleurpoet, der alles schreiben kann, „jedes Thema für den Augenblicksgeschmack der Familie Toutlemonde zurichtet", der mit den Problemen „ein gauklerisches Spiel" treibt, nur so viel „herausschlägt", um das Publikum zu „kirren, zu prickeln und zu verblüffen", der aber immer eines tut, das „Rührselige mit dem Pikanten in geschickter Mache vereint". Nur lächerlich ist er, das ist der Ton des Urteils, mit dem dann Alfred Kerr seit 1896 Sudermanns Schaffen begleitet. An ihm, sagt Kerr, ist kein echtes Haar, seine Werke zeigen „falsche Interessantheit, falsche Rührung, falsche Leidenschaft und falsche Schlichtheit. Lächerlich ist seine Charakteristik: seine Gestalten, „unerträgliche Kulissengeschöpfe", erklären sich selbst, reden „unter allen Umständen internationale Feuilletons in temperierter Form". Sudermann ist lüstern, pikant, ein oberflächlicher Anempfinder, ein „Blender". Vergebens hat sich 1902 Sudermann in Artikeln über die Verrohung der Theaterkritik gegen diese Kritik gewandt. Vergebens hat er darin seine Art mit „farbenfroh" und „leuchtend" und Worten wie „blühende Erfindung" verblümt verteidigen wollen. Schon der Stil dieser Verteidigung war, abgesehen von sachlichen Unrichtigkeiten, so schlecht, daß die Gegner gewonnenes Spiel hatten, und lachend konnten sie auf das Ungeschick des Zeitpunktes der Veröffentlichung — gerade nach Sudermanns bis dahin schlechtestem Stück „Es lebe das Leben" — hinweisen.

Immerhin: Sudermann hatte damals noch Anhänger, die die Prophezeiung wagten: der Romandichter Sudermann, der lange geschwiegen hat, wird sicher die Schlappe des Dramatikers wieder gut machen. Seit dem „Hohen Liede" (1908) ist nun auch diese Hoffnung dahin.

Erzählungen

Sudermann war Erzähler, ehe er, schon 32jährig, Dramatiker wurde. Er kam — literarische Fronarbeit trug daran viel mit Schuld — aus den Tiefen der erzählenden Kunst. Seine Anfänge waren nicht viel besser als Kolportage. Man lese in der Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" das „Sterbelied".

Im Zwielicht

Er versucht dann in den süßlich pikanten „zwanglosen Geschichten" „Im Zwielicht" Maupassant nachzuahmen, er schreibt die geheimnisvoll aufregenden

Geschwister

glühenden Liebesnovellen der Sammlung „Geschwister". Bis er in seinem

Frau Sorge

ersten Romane „Frau Sorge" (1887) sein bestes Werk schafft. Es zeichnet die Lebensgeschichte eines anfangs schüchternen Menschen in der ländlichen Umgebung Ostpreußens. In Not ist Paul Meyhofer geboren, in Sehnsucht wächst er heran. Vom Vater verprügelt, als stupid verkannt, von den Freunden gehänselt, als trübseliger Kamerad eine lächerliche Figur im Kreise der Ausgelassenen, nur von der Mutter in seinem Werte erkannt, so lebt er gedrückt, ein ängstlicher Träumer und Grübler, ein freier Mensch nur in der Stunde der Gefahr. Da läßt den Sinnenden, Ängstlichen die Sorge um die Geschwister, die Liebe zu einem Mädchen zum Selbstbewußten, Handelnden reifen: um den alten Vater vor Schande zu bewahren, um die Braut zu retten, bürdet er sich eine Schuld auf und bekennt sich stolz vor den Richtern zu ihr als seiner ersten freien Mannestat. Schöne Landschaftsschilderungen begleiten das Schicksal des Helden. Man merkt: trotz der armseligen Charakteristik mancher

Gegenspieler, trotzdem, daß auch hier auf Rührmittel nicht verzichtet ist, trotzdem, daß der Stille, Schüchterne am Ende doch auch etwas zum Sudermannschen Feuerwerker wird, trotz alledem ist dies mit Kindheitserinnerungen reich genährte Buch ein Werk innerlichen Erlebens, nicht ein Werk äußerlicher Effektberechnung.

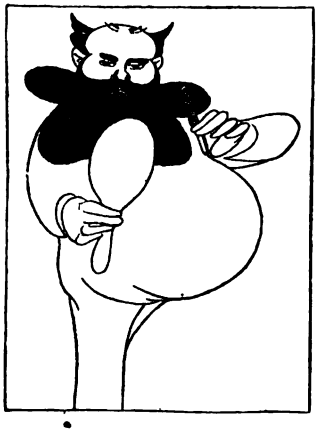
Der Katzensteg

Schwerlich kann man das von den nächsten Romanen, vom „Katzensteg" (1888), von „Es war" (1893), von der Erzählung „Jolanthes Hochzeit" (1892) mit derselben Sicherheit behaupten. Der „Katzensteg", diese Geschichte von dem Freiheitskämpfer Boleslaw von Schranden, der doch die Schuld seines Vaters, des Landesverräters, auf sich nimmt und mit der Geliebten seines Vaters, von aller Welt gemieden, mit aller Welt in Fehde, ein einsam gefahrvolles romantisches Leben führt, ist zwar eine raffiniert packende Erzählung, aber unmöglich in ihren einzelnen, wenn auch oft in markiger Sprache herausgemeißelten Situationen. Und komisch ist der Schluß, wo plötzlich eine Reihe kraftvoll erzählter Effekte zu ewigen Menschlichkeitssymbolen gedeutet werden, wo die hundetreue Geliebte als „ganzer und großer Mensch" gefeiert wird, wo nachträglich ein Spannungsroman mit der Zeitphrase etikettiert wird: „Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher, drunten ruhte in träumender Kraft das — Natürliche." Auch hier also das „Knabbern an den Problemen", das Heinrich Hart dem Dramatiker vorwarf.

Es war Jolanthes Hochzeit

Und schließlich „Es war" und „Jolanthes Hochzeit". Die Erzählung ist eine witzige Schnurre mit einem ungeahnten Knalleffekt. Der Roman aber — Spielhagen ist hier Sudermanns Muster — krankt an einem Grundfehler. Der Roman ist die Geschichte zweier Freunde; auf der Voraussetzung, daß es Freunde sind, ruhen alle Wirkungen. Aber der eine, die Kraftnatur, — tut alles, was ein Freund nicht tun soll. Auch hier ist für Spannung gesorgt und die Liebhaber erotischer Szenen kommen auf ihre Kosten.

Vielleicht beurteilt eine spätere Zeit Sudermann milder. Heute ist das nicht am Platze. Der am meisten gelesene Romanschriftsteller, der am meisten aufgeführte Dramatiker darf nur mit dem strengsten Maße gemessen werden. Da ist das Wort von dem „klugen Vermittler zwischen Altem und Neuem", das alle Versöhnlichen so gern aussprechen, gefährlich. Was wäre aus dem Hebbelschen Drama geworden, hätte Hebbel zwischen Altem und Neuem und dem Publikum „vermitteln" wollen!



Hermann Sudermann
mit und ohne Bart

Karikatur (verkleinert) aus
Berühmte Zeitgenossen
von
Olaf Gulbransson

Verlag von
Albert Langen
in München

Max Halbe

Max Halbe

Bald zwanzig Jahre liegt nun der Aprilabend zurück, an dem für den damals sechsundzwanzigjährigen Max Halbe der große stürmische und auch wohlverdiente Erfolg seiner „Jugend" kam. Es gab manche — und das waren nicht nur Enthusiasten —, die prophezeiten ihm damals eine reichere Entwicklung als Hauptmann. Noch heute ist Halbe „der Dichter der Jugend". Spricht man vom Dichter des „Götz", oder des „Werther", oder der „Wahlverwandtschaften", vom Dichter der „Räuber" oder des „Wallenstein", vom Dichter der „Judith" oder des „Gyges", so will man mit kunstvollen Schlußgliedern oder Endprodukten einer gewissen Entwicklungsreihe oder Entwicklungsstimmung ein paar Jahre Künstlerleben in ein Wort zusammendrängen. Aber Halbe, der Dichter der Jugend? Das Wort kennzeichnet keine Entwicklungsspanne, das Wort erschöpft ein Leben. Etwas Lob liegt darin, und viel, viel Einschränkung, die Tragik eines Künstlers, der selbst — bewußt oder unbewußt mit Beziehung auf sich — acht Jahre nach seiner „Jugend" die Künstlergeschichte „Ein Meteor" schrieb, die Elegie von dem Künstler, dem in seinem Leben nur ein Werk, und das in den Jahren der Jugend, gelang.

Die Tragik von Halbes Entwicklung

Freie Liebe Eisgang

Aus der Geisteswelt Ibsens, Hauptmanns, aus der Künstlerwerkstatt von Holz und Schlaf kamen Halbes erste Dramen, wie „Freie Liebe", wie „Eisgang". Das erste ein Problemdrama — der Titel kennzeichnet das Problem —, das zweite ein soziales Milieudrama, in dem das äußere Naturgeschehen, der Eisgang auf der Weichsel und ein Deichbruch am Ende, das Anschwellen der sozialen Bewegung, die alle Dämme jahrhundertlangen Unrechts durchbricht, symbolisieren soll. Da war alles aufgelöst in Zustandsbildern, da herrschte eine Dialogtechnik mit wechselnden, ohne Beziehung zum Problem stehenden Themen, da ward der Versuch gemacht, die Umgangssprache zu erreichen durch ein Zerhacken der Reden. „Wie finden Sie den Entschluß von Herrn Lutz?" fragt da jemand in der „Freien Liebe". — „O . . . ganz . . . ä . . . es kommt ja drauf an . . ." ist die Antwort. Da lebt die neue Jugend, der nervösen, launenhaften Stimmungsmenschen mit ihrem uns heute schon so komisch erscheinenden überspannten Ungebundenheitsanspruch, ihrer fast komischen Angst vor Philistertum und Versimpeln, ihrem egozentrischen Dünkel, der „die Welt umfassen" und sie „zerdrücken möchte in seiner Faust", mit ihrem Skeptizismus gegenüber allem Gewordenen und ihrem so gar nicht logischen — denn wie konnte ein Egoist Sozialist sein! — neuen Glauben an die neue soziale Zeit. Vor dem Modell eines Arbeiters spricht da der Held der „Freien Liebe" das Wort: „Hochachtung vor dem Mann! Das ist der Mann des zwanzigsten Jahrhunderts. Der is viel moderner als wir alle zusammen." Und im „Eisgang" schwärmt der junge Hugo Tetzlaff für die soziale Befreiung, er ärgert den Onkel vom Gute fort, der wie sein Vater nur mit der Knute regieren will, er predigt seiner Schwester:

„Dann will ich dir sagen, wir sind Ausbeuter, wir . . . Wir leben vom Schweiße anderer! Was wir sind, sind wir auf Kosten anderer! Andere bezahlen unsere Bildung mit Vertierung und werden dafür auf Gemeindekosten begraben. Wir sind Ausbeuter, Schwesterchen, und . . . wissen das sogar! Wir ziehen nicht die einfachste Konsequenz! Tun wir nicht! Tun wir nicht! Wir bleiben lieber und leben von der gemeinsten Unterdrückung, solange es geht!"

Max Halbe

Nach der Lithographie von Karl Bauer

Und er gibt den Leuten recht, die bei Schneelicht nicht lokomobilen wollen, auch Menschen sein wollen: „Ihr sollt Menschen werden wie alle anderen Menschen und sollt auch wissen, daß ihr Menschen seid, verstanden!"

Was aber an diesen Dramen fesselte, waren nicht solche im Innersten unpersönliche, weil schon von vielen gleichlautend geformte Bekenntnisse, sondern war die Stimmung, in die die Dramen durch Wort und Bild, durch den Klangrhythmus des Dialogs, durch die Kunst der Milieudarstellung getaucht waren, das war im ersten Drama die Stimmung einer Zeit, die unklar experimentiert, unsicher nach einer neuen Begründung tastet, das war die schwüle Stimmung kurz vor einer Katastrophe im zweiten Drama.

Was diese Erstlingsdramen ahnen ließen, brachte nun 1893 mit einem Male die „Jugend". Die Jugend mit ihrem betörenden Volksliedklang von „Lang, lang ist's her". Die Jugend mit ihrer Lyrik, die aus dem Problem des Dramas mit innerer Notwendigkeit erwuchs. Die Jugend mit ihrem kindlichen Lebensjubel im ersten, ihrer selig-unseligen Frühlingsleidenschaft, in dem zwischen Trauer und Lustigkeit schwankenden zweiten, mit ihrem jähen Ende und dem versöhnenden Schlußklang „Absolvo te" im dritten Akte.

Jugend

Max Halbe

Noch heute lebt der Zauber dieses Dramas von der ersten Liebe zweier Achtzehnjähriger. Zwar Hans Hartwig wirkt heute mehr noch wie einst als eine Schöpfung eines richtenden Dichters. Manche Charaktereigenschaft, der jähe Wechsel seiner Gefühle, seine Launenhaftigkeit, seine Kläglichkeit im dritten Akte ist mehr zeitgemäß, als es auf die Dauer dies Drama der Typen wird ertragen können. Er ist doch zu sehr „Embryo eines modernen Stimmungsmenschen", als den ihn Halbes Personencharakteristik selbst bezeichnete. Aber ganz unverblaßt ist das Mädchen, das „naiv sinnliche, schmiegsame, wiegsame" Annchen, das dem Vetter, dem Hans, dem Hannschen, sich naiv hingibt, kaum wohl, daß sie recht ahnt, wie sich damit ihrer Mutter Schicksal, dies ihr von ihrem Beichtvater immer als abschreckendes Beispiel und mögliches Los vorgehaltene Schicksal, an ihr wieder erfüllt. Und wie in jedem guten Drama: die Nebenpersonen variieren das Hauptproblem und schaffen diesem dadurch erst einen Hintergrund, eine von jeder Person anders wirkende Beleuchtungsquelle. So fehlt in diesem Drama des ersten willenlosen Frühlingstriebes nicht die untermenschliche, fast tierische Triebseele, Annchens Stiefbruder, Amandus, gefräßig und plump, sinnlich. Es fehlt nicht der junge fanatische Asket, der jedes Liebesgefühl in sich ertötet hat, es fehlt nicht der ernste gereifte Mann, den die Liebe nicht verbittert, sondern zu verstehender Milde geläutert hat. So schweben reizvoll ungestellte Fragen um das Drama, und wieder wie bei jedem guten Werke: man weiß nicht, was Fehler, was Vorzug ist. So hier der Schluß: der eifersüchtige Amandus tötet statt Hans das Annchen. Ein Notbehelf sagen die einen, ein tiefer symbolischer Zug sagen die anderen. Ein feiner Sinn, meint Lou-Andreas-Salomé, liegt darin, daß Amandus zum Verhängnis wird.

„Denn wie im Frühling und seiner Poesie die Schönheit nur auf der Oberfläche liegt und nicht in der Tiefe der furchtbar gärenden Kräfte, so liegt auch in der Tiefe dieser Jugendleidenschaft der beiden Liebenden das, was dem entfesselten Tier näher steht als dem Zauber der Frühlingsblüten. Auch in ihrer Liebe geht das Beseligende mit dem Brutalen Hand in Hand, verschmelzen Hingebung und ungewollte Grausamkeit so, daß die Menschen als ein bloßes Spielzeug des allmächtigen Frühlingswillens erscheinen, der in ihnen schafft und befiehlt, und der ihr Leben in derselben Umarmung zur Blüte bringt, mit welcher er sie in die Vernichtung hinabzieht. Der instinktive Haß des armen Trottels gegen Hans kennzeichnet richtig den Schuldlos-Schuldigen und dessen Opfer; indem er Hans mit seiner Kugel treffen will und statt seiner die Schwester trifft, illustriert er unbewußt nur den Vorgang zwischen den beiden: Hans meint zu lieben, und in Wahrheit raubt und zerstört er nur; Anna meint zu empfangen, meint erhoben und beglückt zu werden und wird in Wahrheit aufgeopfert."

Haus Rosenhagen
Der Strom

Im polnischen Westpreußen spielte Halbes „Jugend". Da spielen auch die stärkeren seiner späteren, mit derberen Mitteln arbeitenden Dramen, wie das aufregende „Haus Rosenhagen" (1901) und der aufregende „Strom" (1904), der den landschaftlichen Hintergrund des Eisgangs noch einmal als Symbol verwertet, freilich nicht als Symbol für eine soziale, sondern für eine Familienkatastrophe. Und mag hier schon manches Manier werden, die Volksliedstimmung, die immer wiederkehrende symbolische Verwertung von Licht- und Schattenwechsel in der Landschaft, der Klangrhythmus der Prosa: — die Lokaltönung und ihre Stimmungsverwertung bleibt trefflich. Am trefflichsten in dem besten

Mutter Erde

Drama nach der „Jugend", in „Mutter Erde" (1898). Mit mehr Recht als Sudermanns Drama könnte dies Drama „Heimat" heißen. Von dem Augen-

blick an, wo Paul Warkentin wieder seinen Fuß ins heimatliche Haus setzt, da wird ihm unverständlich, weshalb er vor zehn Jahren der Heimat den Rücken kehrte. Fremd ist ihm mit einem Male die Großstadt, die er suchte, um für ein Ideal, ein ihm auch nun fremdes Ideal, zu wirken, fremd ist ihm die Frau, um deretwillen er die Heimat preisgab, Stella Warkentin-Bernhardy, seine Frau. Dürre Zeit erscheint ihm das Leben am Schreibtisch. Nun stapft er wie ein Kind im Schnee — wie lang hat er keinen Winter gesehen! — und freut sich, daß er in seiner dürren Zeit das Reiten nicht verlernt hat. Was er sucht, sind Farben, Kräfte, Liebe, Schönheit, ist Fülle des Lebens, nicht logische Einseitigkeit, nicht Gleichmacherei. Nun fühlt er sich betrogen durch Stella, die ihm keine Kinder geboren hat, diese nüchterne Professorentochter, der die Literatur „unpraktisches Zeug", der ein poetischer Silvesterbrauch ein verächtlicher „alter Kram" ist, die nur eines kennt, ihren Kampf für die „neuen Menschen", dabei aber eigentlich doch nur an sich denkt und sich nur gern in ihrer Freiheit spiegelt. Was ist Stella gegen Antoinette, die Kindergespielin, die Jugendfreundin, die er einst ausgeschlagen und deren Leben nun wie seines verpfuscht ist! Vielleicht, daß ein neues Leben noch möglich ist. Aber Stella gibt Paul nicht frei, und ein Leben, von anderen verachtet, kann Antoinette nicht leben. So bleibt beiden nichts anderes als ein gemeinsamer Tod. Ewig schade, daß die trotz aller nötigen Einseitigkeit großgedachte Stella so kleinlich geraten ist und der Ausgang des Dramas nur durch ihre (ganz unlogische, unmögliche) Kleinlichkeit möglich ist.

Max Halbe

Die Sehnsucht nach Fülle des Lebens, die Paul Warkentin erfaßt hat, das ist sicher auch die Wurzel der anderen Halbeschen Dramen nach der „Jugend" und nach der „Mutter Erde". Aber der Sehnsucht wird keine Erfüllung. Halbe möchte Humor und Satire geben, er, dem die Erdenschwere am besten darzustellen gelingt — vergebens, er möchte aus der bloßen Milieudarstellung heraus, er müht sich um die „große historische Form" und den großen historischen Stil, — vergebens. Der Reimschwank vom „Amerikafahrer" mißglückte kläglich. Die „Lebenswende" (1896), die das feine Problem, der Entscheidungsjahre im Menschenleben, der dreißiger Jahre, ein gerade für die um 1860 geborene Jugend bezeichnendes Problem, behandelte, langweilte nur. Nur historische Dekorationsdramen waren die Renaissancetragödien „Der Eroberer" (1899) und „Das wahre Gesicht" (1907), unerträglich die letzte mit ihrem unmöglichen altertümelnden, schwulstigen Romanstil. Und wenn nun gar der Kraft- und Herrenmensch wie im Bohemedrama „Die Heimatlosen" (1899) in der Gegenwart auftrat! Leicht vermischen sich Halbe auch die Kunstgattungen. Früher erzeugte die Handlung eine lyrische Stimmung, — jetzt die Stimmung eine Handlung. So ist im Drama „Das tausendjährige Reich" (1900) die Voraussetzung der natürliche Wunderglaube der Ballade. Balladenhaft, nicht dramatisch ist, wie Heinrich Hart nach der Aufführung betonte, das Hinauslaufen auf „jähe, blitzartige Stimmungen", auf „Andeutungen und Überraschungen", ist der Aufbau „auf Empfindungen und Bildern, die plötzlich aus dem Dunkel aufleuchten und wieder versinken". Und was bleibt schließlich von der Dichterkomödie „Walpurgistag" (1903), was von der „Insel der Seligen" (1906), was von den so kläglich humorlosen, gequälten „Blauen Bergen" (1908), die Ironie und Satire, Witz und Ernst, Narrenpossen und Lebenssinn vortäuschen sollten, in der Erinnerung?

Die übrigen Werke

Max Halbe — Eine entschuldigende Erklärung wie die von Wiegand aus der „Insel der Seligen“:

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler in Berlin

„Lieber Dubsky, wir alle von unserer Generation, wir sind grenzenlose Verschwender gewesen! Wir sind als Revolutionäre, als Weltverbesserer auf den Plan getreten! Jedes Geschlecht hat seine Aufgabe zu erfüllen! Unsere war es, Sturm zu laufen und Breschen zu legen: Daß wir dabei am eigenen Glück zu kurz gekommen sind, daß wir uns vielleicht vor der Zeit verbraucht haben . . . kein Wunder!“

Und ein Bekenntnis aus dem „Walpurgistag“: „Die Stimmen reden nicht mehr. Die heiligen Stimmen von Sinn und Sein.“

Es tut weh, das vom Dichter der Jugend zu sagen, und, daß er nicht allein steht, ein typisches Schicksal erfüllt, das stimmt nicht ruhiger. Ob nicht auch für ihn die Erzählung könnte die Rettung sein!?

Georg Hirschfeld

Georg Hirschfeld

Man kennt Gerhart Hauptmanns Wort von Georg Hirschfeld, als dem einzigen ernstlich Mitstrebenden. Dem um mehr als zehn Jahre jüngeren Dichter des Einakters „Zu Hause“, des Schauspiels „Die Mütter“ galt dieses Wort. Breite, gediegene Zustandsmalerei im Dienst einer weichen, klagenden, leidenden Sehnsuchtsstimme: es war wohl etwas, nicht das beste, fügen wir hinzu, von seiner Art, das hier zu Hauptmann sprach. Ernste Arbeit und hohes Streben, das sagen auch wir heute, aber wir denken kritischer auch über Hirschfelds einst so gepriesene Frühzeit. Die Szenen seines Erstlingswerkes ziehen an uns vorüber, der sonderbare Familien- und Gesellschaftskreis seines Einakters „Zu Hause“ (1895). Ein Vater, der lebt wie ein Hund, der sich abhetzt, um das nötige Geld für den Luxus seiner Frau zu schaffen, eine Frau, die sich um ihr gelähmtes Kind nicht kümmert — es verletzt ihre Eitelkeit —, die Abend für Abend einen Kreis von Parasiten, unter ihnen ihren Galan, um sich sammelt, ein neunzehnjähriger Sohn, ein verlebter zynischer Bengel, dem die Liebschaft der Mutter nur eine gute Gelegenheit ist, sich darüber zu amüsieren. Die Art der Entwicklung, denn von Gang der Handlung darf man nicht sprechen: die Entfaltung dieser Verhältnisse anläßlich der Heimkehr des ältesten Sohnes, eines jungen Dr. med., der seine kleinen Ersparnisse zur Bezahlung der Miete hergeben darf, und nun, wie der Vater zur Erhöhung des Amüsements von Mutter und Bruder Geld verdienen soll. Alles nur Exposition; sowie die Charaktere und ihre Welt gezeichnet sind, und sie sind scharf gezeichnet, ist der Einakter zu Ende: das Drama sollte erst beginnen. 1896 nun Hirschfelds berühmtestes Drama „Die Mütter“. Das Schauspiel vom weichen Stimmungsmenschen Robert Frey, der einst glaubte, sich auf sich selbst stellen zu können, sein Vaterhaus verließ, mit seinem Mädchen, einer Arbeiterin, seiner Kunst lebte, der nun aber,

Zu Hause

Die Mütter

Georg Hirschfeld

Nach der Radierung von Hermann Struck

Georg Hirschfeld

zwar vor schlimmster äußerer Not durch das Mädchen geschützt, kraftlos nervös seine Kunst verkümmern sieht und nach dem Tode des Vaters den Weg nach Hause zurückfindet: denn das Mädchen, stärker als er, besser als er, ein wertvollerer Mensch als dieser Schwächling, gibt ihn frei; was ihn halten könnte, das Geständnis ihrer Mutterschaft, verschweigt sie. Naturalistisch-epigonenhaft ist die Weitschweifigkeit, ist seine Abschlußlosigkeit. Denn wer nimmt die Überzeugung mit, daß nun dieser Robert Frey einer klareren, sicheren, künstlerischen Zukunft entgegengeht! Dem Drama könnte ein zweites, ebenso wahrscheinliches sich anschließen, seine Rückkehr von der Mutter zur Mutter seines Kindes. Wer ahnt denn, was solche Sehnsuchtshelden morgen tun können! Heißt nicht das letzte Wort des Dramas: Morgen ist alles anders. Epigonenhaft naturalistisch ist auch die Angst vor der Phrase, die lieber eine dumme Trivialität wagt. Wie könnte sonst ein Künstler, ein Musiker, einem von Beethoven begeisterten Mädchen die bestätigende Antwort — auch als Witz gefaßt, wäre sie albern — geben: „Ja, der Mann hat entschieden 'ne ausgesprochene Begabung gehabt."

Agnes Jordan

Der wirkliche künstlerische Gewinn des Schauspieles waren die beiden, leider nie Auge in Auge kontrastierten Mütter. Und eine Variation des Mutterthemas ist auch Hirschfelds nächstes Drama: „Agnes Jordan" (1898). Drama, das sagt zu viel, denn es sind Szenen aus einem Mutterleben. Zwischen dem ersten und letzten Akte liegen dreißig Jahre: ein Ausharren einer schwärmerischen edlen Frau in einer unglücklichen Ehe mit einem schönen, aber eitlen Gecken wird durch das Glück der Kinder belohnt.

Spätere Dramen

Man erkennt leicht die gefährliche Klippe solcher Stoffe: Sentimentalität, Rührseligkeit. An ihr scheitert denn auch der Dichter der Dienstbotenkomödie „Pauline", der Künstlerkomödie „Der junge Goldner", des Schauspiels „Nebeneinander", während der Hirschfeld der letzten Werke, der Lustspiele „Spätfrühling" und „Mieze und Maria" konventionell verflacht. Aus der Mitte dieser Dramen aber klingt die weiche Sehnsuchtsstimme seines Märchendramas „Der Weg zum Licht" (1902). Das Werk mag als Drama verfehlt sein: es hat Szenen, die rühren. Warum? Weil sie noch einmal den ganzen Hirschfeld gaben, den es nach Schönheit verlangt und der zum Schluß entsagt.

Erzählungen

In den neunziger Jahren setzte man auf Hirschfeld, den Erzähler, gleich große Hoffnungen, wie auf Hirschfeld, den Dramatiker. Merkwürdigerweise

Dämon Kleist

geht noch heute der Ruhm der ersten Erzählung, des „Dämon Kleist", der in der „Freien Bühne" erschien, durch jede Darstellung. Und was ist das für ein kümmerliches, kindliches Werkchen. Unbeholfen, grob gerade in der Darstellung der Umgebung, in der der Held, der Knabe mit der Dichtersehnsucht und mangelnden Dichterbegabung, seine trüben Tage lebt. Nur die Darstellung der Traumsehnsucht, der Kleists Bild und Schicksal zum Dämon wird, hat reizvolle Einzelzüge. Viel besser gelang seiner traumwandlerischen,

Der Bergsee

verschwommenen, mystischen Art die Novelle „Der Bergsee" (1896). Wir wissen, wie sehr diese Erzählung von dem jungen heißen Geschöpfchen und den beiden schwärmerischen Asketen, ihrem Manne und ihrem Geliebten, einem Heilandsschnitzer, den alten Fontane fesselte. Weniger wohl wegen ihrer Mystik, als weil die Entwicklungslinie des Frauenlebens — nach dem Begehren ein Schwanken zwischen Liebes- und Schuldgefühl und eine Sühne durch freiwilligen Tod — die Entwicklungslinien seiner Erzählungen berührte. Abgesehen von

der Stoffwahl, von eklektischen Stilexperimenten, die oft lyrische Verstiegenheiten sind, von Versuchen statt der „Nachbildung irdischer Dinge“ (Naturalismus) eine Idealkunst zu geben, bleibt die Gedanken- und Gefühlswelt der zahlreichen Erzählungen Hirschfelds die gleiche wie in seinen Dramen. „Lächelt nicht, ich bitt' euch. Ihr könnt nicht ermessen, was für ein Unglück es ist, jetzt jung zu sein“ — dies Wort eines dreißigjährigen Grüblers aus der Novelle „Requiem“ (1906) könnte als Motto über Hirschfelds sämtlichen Werken stehen. Er ist der typische Repräsentant nervöser ängstlicher Weichheit und Verzärtelung der Gefühle, dieser modernen Form der Sentimentalität. Aber vielleicht findet er sich aus solcher Enge heraus. Noch ist er kein Vierziger, und das Gefühl ernster Arbeit an sich hat man auch bei seinen letzten Werken.

Georg Hirschfeld

Karikatur von G. Brandt Kladderadatsch 1908 Nr. 38

Ernst Rosmer

Ernst Rosmer

Wie Georg Hirschfeld, galt auch die ältere Ernst Rosmer, die 1866 geborene Gattin des Münchner Rechtsanwaltes und Dramatikers Max Bernstein — Elsa Porges war ihr Mädchenname — in den neunziger Jahren als eine werdende große dramatische Dichterin. Weniger ihr Erstlingsdrama „Wir drei“, das mit seinen komplizierten problematischen Menschen und seinen ausgedehnten theoretisierenden Dialogen die Charakterisierungsmöglichkeiten und die Dialogtechnik des Dramas mit den Charakterisierungsmöglichkeiten und der Dialogtechnik des Romans verwechselte, als ihr zweites, 1894 aufgeführtes Schauspiel „Dämmerung“ hatte solche Hoffnungen erweckt. Man glaubte in diesem Drama die feste Hand des vor nichts zurückschreckenden Dramatikers zu erkennen. Man bewunderte gewisse naturalistische Stilderbheiten — Geschmacklosigkeiten sagen wir heute — als Ausdruck künstlerischer Ehrlichkeit und Wahrheitsliebe. Aber man ist deshalb noch kein naturalistischer Dramatiker, wenn man einen Maler sein verwanztes Garçonlogis mit den Worten charakterisieren läßt, jede Nacht sei Soiree und Ball auf ihm, oder wenn ein Musiker sagt: „. . . glauben Sie, ich gehe ruhig auf den Lokus?“ Alt war die Gruppierung der Personen des Dramas: um eine verzogene Tochter ein zärtlicher Künstlervater in den Fünfzigern, der eine neue späte Liebe zu einem jungen Mädchen der Eifersucht seiner Tochter zum Opfer bringt. Aber das übersah man damals über dem Zeitgemäßen — so war das junge Mädchen, das der Künstler, ein Wagnerschwärmer, liebt, und das wie der Mann verzichtet, eine junge Medizinerin. Das übersah man über der Feinheit in der Charakteristik der tyrannisierenden, kranken, lüsternen Tochter, die am Schluß erblindet ist, das übersah man über der raffinierten Stimmungsverwertung absichtlich nur aufgeworfener, nicht gelöster Fragen: es bleibt im Unklaren, ob der Vater an der Krankheit der Tochter die Schuld trägt.

Wir drei

Dämmerung

Die weitere Entwicklung Ernst Rosmers hat dann bewiesen, was sie ist und nicht ist. Sie ist keine große zielsichere Dramatikerin — wahrscheinlich werden denn doch die recht behalten, die meinen, es kann große Dichterinnen, aber keine großen dramatischen geben —, aber sie ist ein großes Experimentiertalent, dem die allerschwersten Aufgaben gerade schwer genug sind. Sie hat nichts geschrieben, das nicht irgendwie fesseln könnte: durch die Technik, durch

Elsa Bernstein

Nach einer Kohlezeichnung von **Hans Müller-Dachau** (1910)

die Gefühlswelt, aus der es geboren ist, durch die Wahl des Problems, durch den Reichtum seiner Bemerkungen, durch Einzelzüge oder das Gesamtbild einer Charakteristik. Aber kein Werk erscheint mehr als kunstmöglich, keines kunstnotwendig. Sie schreibt — sie liebt wie Hirschfeld komplizierte Menschen, und was ist komplizierter als ein Künstlermensch! — zwei Künstlerdramen, das eine, „Tedeum", das von Sentimentalität nicht freie Drama von dem durch Not in die Boheme verschlagenen und wieder aus ihr geretteten Künstler, fesselnd durch seine Grundstimmung, seinen zwischen Tränen lächelnden Humor, ärgernd durch die äußerliche Theatralik seines Mittelaktes, der zur Errettung des Künstlers einen Amerikaner nötig hat. Das andere, „Johannes Herkner" (1904), eine Art Requiem. Denn Johannes Herkner ist tot: aber wie sein Geist die Lebenden wandelt, das ist das feine

Tedeum

Johannes Herkner

Problem des Dramas. An die Gattung, der die versunkene Glocke angehört, erinnert dann das Märchendrama in Versen „Königskinder" (1898). Diesem Drama mit seiner leichten Symbolik — man kann es auch schlicht als Märchen genießen — stellt Ernst Rosmer dann ein viel schwerer deutbares symbolistisches Drama „Mutter Maria" an die Seite. Zwei Trauerspiele, „Themistokles" (1897) und „Nausikaa" (1906), bilden interessante Versuche zur neuen großen Form der historischen Tragödie: interessant auch als Stilexperimente. Ihr bisher letztes Werk ist das Trauerspiel „Maria Arndt" (1908). Ein Tendenzdrama gegen die Scheinmoral und für eine neue aufgeklärte Erziehung. Merkwürdig nur, daß der Ausgang, Marias Selbstmord, selber mehr ein Triumph konventioneller Scheinmoral als ihrer Überwindung ist.

Ernst Rosmer

Königskinder

Themistokles

Nausikaa

Maria Arndt

So wird Ernst Rosmer wohl noch manches schaffen, was anregt und in Teilen fesselt, kaum aber ein ganzes Werk. Denn ihre Werke sind nicht nur typisch für die Schöpfungen allerletzten Endes nur experimentierenden Künstler — es bleibt ein Rest kühler Konstruktion —, sondern auch für die vielen modernen Künstler, die vom Naturalismus ausgingen und glaubten, an einer Fülle von gut beobachteten Einzelzügen erwachse ein gutes Bild. Auch ihr Werk erwächst — einen oft im Streit um den Naturalismus gebrauchten, aber treffenden Ausdruck zu übernehmen — aus einer Art Addition, aber jeder echte Kunstorganismus ist nicht Häufung, sondern, wie man mit Recht betont hat, Potenzierung.

Max Dreyer

Max Dreyer

Drei

Ein junger Ehemann wird unter der Erinnerung an seine Junggesellenzeit, da er als Hausfreund die Frau des Hauses liebte, mißtrauisch gegen das ganz anders geartete unschuldige kameradschaftliche Verhältnis zwischen seiner eigenen jungen Frau und seinem besten Freunde, er quält sie, er entfremdet sie sich; ihr Herz fliegt nun wirklich dem Freunde zu: aber der will nicht mehr sein als ein guter Kamerad. Und so gehen drei nahe Menschen auseinander, jeder einen anderen Weg.

Winterschlaf

Oder: Tatenlos verkümmert die in der Kreisstadt zum modernen, nach Aufgaben verlangenden Menschen erzogene Försterstochter Trude Ahrens in ihrem einsamen Försterhause, wo der Briefträger das einzige tägliche, der Essenkehrer und Scherenschleifer das jährliche große Ereignis sind. In geistigen Winterschlaf glaubt Trude zu sinken. Ihr Vater ist gut, aber seine brummige Liebe kennt keine geistigen Interessen. Die kennt auch nicht ihr Bräutigam, der Forstgehilfe: er ist nur schön und stark und stramm. Und mit ihrer Verständnislosigkeit quält sie eine bornierte Tante. Da wird an einem Schneesturmtage ein junger sozialistischer Märtyrer bewußtlos ins Försterhaus getragen. Er weckt in Trude die fast entschlummerte Sehnsucht nach einer Lebensaufgabe. Er weiß eine. Und mit der Drohung, sie löse sonst die Verlobung auf, gelingt es ihr auch, ihres Bräutigams Erlaubnis zu erzwingen. Aber die Tante hetzt den Bräutigam auf: sie wisse, was Trude fehle, die Brautschaft sei ihr zu Kopf gestiegen. Und Trude wird — im Grunde liebt sie ihn nicht mehr — in der Nacht die Seine. Vorbei ist's nun mit der Lebensaufgabe. Allein zieht der junge sozialistische Idealist hinaus ins tätige Leben. Trude aber nimmt sich mit ihren Zöpfen das Leben.

Max Dreyer

Das ist der Inhalt von Max Dreyers ersten Dramen „Drei" (1893) und „Winterschlaf" (1895). Übermächtig macht sich der Einfluß Ibsens und Hauptmanns geltend. Mit Stimmungsmalerei (Sturm, Schnee, Wetternacht) wird im letzten Drama gewuchert und mit geradezu brutalen Motiven ein wirksamer Theatereindruck erzwungen. Es ist Dreyers rein naturalistische Periode.

Erst nach dem „Winterschlafe" beginnt die lange Reihe der eigentlichen, auch erfolgreichen Dramen Dreyers, dieser Zeugnisse einer Kunstübung, in der ganz Verschiedenes, wie Naturanlage, künstlerischer Ehrgeiz, Selbstkritik, Bewußtsein seiner Schwächen, Bühnenverstand und Kenntnis des Publikums, bald in einem Werke einzeln sich durchsetzen, bald in einem anderen sich widerstreiten. Dreyer schreibt einaktige oder mehraktige Lustspiele, Schwänke, Satiren, oder wie man's nennen mag: Stücke und Stückchen voller Bewegung, Leben, Weltkenntnis —, witzig, launig, wenn's sein muß, brutal. Mit einer Satire auf die lächerliche Prüderie einer Kleinstadt wird die komische Entwicklungsgeschichte einer jungen Ehe, die keine Ehe ist, in dem Lustspiel „In Behandlung" verquickt: nur um in dem Neste möglich zu sein, gehen der Frauenarzt Dr. Wiesener und die Frauenärztin Dr. med. Lisbeth Weigel eine Ehe ein, ohne wie Eheleute zu leben. Ein alter Junggeselle wird für die Ehe gezähmt („Großmama", 1897). Ein Mitgiftjäger wird entlarvt und mit der Reitpeitsche davongejagt („Liebesträume", 1898). Die Eitelkeit eines lächerlichen Laffen von Virtuosen erhält eine kalte Dusche („Unter blonden Bestien", 1898). Allerlei Wahlschwindel wird lustig verhöhnt („Stichwahl", 1902), und den komischen Auswüchsen der Sittlichkeitsbewegung wird im „Tal des Lebens" (1902) ein frischer historischer Schwank gewidmet. Kläglich scheitert der Versuch, im Tal des Lebens, aus dem die Ammen kommen, die Keuschheit einzuführen und das In-die-Welt-setzen von unehelichen Kindern mit dem Tode zu bedrohen. Es war ja auch nur ein Racheverbot des ältlichen Markgrafen, dem nach einem Leben mit Dirnen und Mätressen aus seiner späten Ehe mit der jungen, lustigen Markgräfin kein Kindersegen erblühen will. Ein Racheverbot, das sofort aufgehoben wird, als der Erbe nun doch noch ankommt. Und was für ein Bube! Nur ist sein Vater — kein Mensch ahnt's! — nicht Serenissimus, sondern ein unehelicher Kindtaufsvater, der Ammenkönig aus dem Tal des Lebens, den man wegen Widersetzlichkeit gegen die Überbringer des markgräflichen Befehls unter Serenissimi Leibsoldaten steckte!

In Behandlung und andere Lustspiele

Tal des Lebens

Aber zwischendrein entstehen ganz andere Dramen oder Versuche anderer Dramen. Dreyer möchte mit „Hans" (1898) ein reines Charakterlustspiel schaffen: zwischen einem älteren, welterfahrenen, viel begreifenden und darum viel verzeihenden Mann stellt er zwei Mädchentypen: einen herben, kühlen, überlegen sachlichen: seine Tochter, und einen weichen, verträumten, gefühlstraurig verschüchterten: deren Freundin — und über alle kommt ausgleichend die Liebe. Dreyer möchte mit dem „Probekandidaten" das Drama der Überzeugungstreue geben, die lieber die bequeme Stellung und auch die Braut opfert, anstatt der erkannten Wahrheit untreu zu werden. Er möchte mit dem „Sieger" (1900) das Drama vom Künstler schreiben, über den die Erkenntnis kommt: „Du bist gar kein Künstler!" Er möchte mit den „Siebzehnjährigen" (1904) ein Problemdrama der „Pubertätsjahre" schaffen, er möchte — von der historischen wertlosen „Venus Amathusia" kann man absehen — mit „Des Pfarrers Tochter von Streladorf" (1909) wohl eine moderne

Hans

Probekandidat

Sieger

Die Siebzehnjährigen

Des Pfarrers Tochter von Streladorf

Variante zu Bürgers „Pfarrerstochter von Taubenhain" schreiben, dem Probleme eine humanere, menschlich befriedigendere, untragische Lösung geben. Aber was geschieht? Die Probleme werden nicht rein durchgeführt. Ihre Durchführung leidet unter einer groben Effektcharakteristik, einer Theatercharakteristik. Im Gymnasium des „Probekandidaten" herrschen in solcher Häufung unmögliche Zustände; das Lehrerkollegium scheint nur aus Idioten und erbärmlichen Feiglingen zu bestehen. In den „Siebzehnjährigen" muß der siebzehnjährige Junge, der Kadett Frieder, ein wahres Muster von Unschuld, die gleichaltrige Cousine ein wahres Muster von verdorbener Frühreife sein. Oder die Vorliebe für eine behagliche melancholische oder lustige Stimmungsmalerei, für launige Episoden, für ein großes Rankenwerk von Schnurren, Einfällen, von Nebenschicksalen, für das Genre verschiebt das Problem, lenkt von ihm ab. Die liebenswürdige, flotte, leichte Schwanknatur kommt gern, auch im ernsten Drama, zum Durchbruch.

Haß
Zeichnung von A. Johnson zu Max Dreyers „Nah Huus" Plattdeutsche Gedichte Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart

So erscheint Dreyer, trotz seines immer wieder erwachenden Dranges, ein reines Kunstwerk zu schaffen, doch durch seine Werke, die Scherz, Ernst, Humor, Witz, Satire theaterwirksam mischen, eine strenge Linie durch genrehafte Arabesken ersticken, doch als eine Durchschnittsbegabung für das auf dem Theater Wirksame, als ein liebenswürdiger Theaterschriftsteller.

Otto Ernst

Eine Zeitlang löste der Name Max Dreyer den Namen Otto Ernst aus. Nicht, daß Otto Ernst später als Dreyer in der Literatur heimisch wurde mit ähnlichen Werken wie der Rostocker, nein: schon 1888 erschien von dem Hamburger Volksschullehrer Otto Ernst Schmidt ein Band Gedichte, ein Jahr später ein Band Essais, und er ward einer der frühesten kritischen Mitarbeiter der „Freien Bühne". Aber eine Zeitlang zwang das Volksschullehrerdrama „Flachsmann als Erzieher" an das Schauspiel vom „Probekandidaten" zu denken und eins mit dem anderen zu vergleichen. Diese Gedankenverknüpfungen schwinden jetzt. Das Bild des Dramatikers Otto Ernst verblaßt, der Plauderer, der Erzähler, der Lyriker gewinnt. Zum Glück.

Dramen

Denn der Dramatiker Ernst arbeitet mit gewagten Mitteln: er charakterisiert plump, direkt, er übertreibt, er verzerrt; sein Dialog ist Predigt, Vortrag, Feuilleton. Das beginnt schon mit dem Drama „Die größte Sünde" (1895). Die größte Sünde, das ist die Sünde gegen den Geist, gegen die eigene bessere Überzeugung. Gewiß. Aber die Handlung, durch die der Satz sich darstellt, seine Verknüpfung mit der Frage: Kirchliche Trauung und Taufe ist unglücklich ersonnen. Immerhin gehören Thema und Behandlungsart hier noch zusammen. Das ist später nicht mehr der Fall. Nicht in der Literatursatire der „Jugend von heute" (1899), nicht im „Flachsmann als Erzieher" (1901), nicht in der Satire auf Presse und Kritik, in der Komödie „Gerechtigkeit" (1902), nicht in dem Versuch einer gewiß nötigen Satire auf den falschen Liberalismus und alles innerlich verlogene Parteitreiben, im Schauspiel „Bannermann" (1904). Die jungen hypermodernen Snobs und

Die größte Sünde

Otto Ernst

Jugend von heute

Literaturgigerl will die „Jugend von heute" treffen, und so zeichnet sie derb karikierend Nietzscheaffen, geschniegelte Übermenschfatzken, denen Schiller ein „Blechkopp" und „Idiot" ist, die immer nur mit der kleinsten Minorität gehen, die Angst haben, wenn ihnen nur fünf Abonnenten zustimmen — Ästheten, die bis zur Roheit feinfühlig sind, die, wenn ein Mensch von einer Maschine zerrissen ist, hingehen und die Farbeneffekte bewundern —, Kritikaster, die die Gretchentragödie eine „ganz gewöhnliche Birch-Pfeifferei" nennen und alles von Goethe, außer der Stella, als „Geheimratsquatsch" verdammen —, grüne Nachschwätzer, die die Frauen verachten und die Ehe einen „Kaninchenstall" heißen. Das war übergenug. Warum muß nun die Handlung nur dadurch möglich sein, daß der Ästhet außerdem ein hinterlistiger gemeiner

Flachsmann als Erzieher

Schuft, der Dichter obendrein ein Feigling ist. Warum muß im „Flachsmann als Erzieher" der ohnehin schon als seelenmörderischer Erziehungspedant gerichtete Schulleiter noch ein Betrüger und Urkundenfälscher sein?

Erzählungen

Otto Ernst, der Dramatiker, Otto Ernst, der Polemiker, der Polemiker auch in eigener Sache, ist oft voll Gift und Galle. Niemand wird ihm vorwerfen wollen, daß er sein Licht unter den Scheffel stellte. Licht aber und Wärme strömt Otto Ernst, der Erzähler und Lyriker, aus: dieser Otto Ernst der echtere, bessere, hat Humor. Ob er nun mit ironischem Ernste im „Süßen Willy" die „Geschichte einer netten Erziehung" gibt, die damit abschließt, daß der süße Willy sich „mit zwei Millionen verlobt und als Mitgift eine Witwe bekommt". Oder ob er als „Bruder

Zeichnung von **Max Bernuth** zu Otto Ernst: Vom grüngoldnen Baum (Erzählung: Meine Damen!) Verlag von L. Staackmann in Leipzig

Der süße Willy

vom geruhigen Leben" feuilletonistisch von Alltäglichstem plaudert und hier und in den andern Bänden seiner humoristischen Plaudereien („Ein frohes Farbenspiel" und „Vom grüngoldnen Baum") die Welt in sonnigster Verklärung sieht. Oder ob er von seinen Kindern erzählt,

Appelschnut

„Neues und Altes aus Appelschnuts Taten, Abenteuern und Meinungen" vorträgt. Oder ob er in der von Fontane so hochgeschätzten „Kunstreise nach

Kartäusergeschichten

Hümpeldorf" (in den „Kartäusergeschichten"), um Fontanes Wort zu gebrauchen, eine lachende, den alten Feind (das Spießbürgertum) fast verklärende Dichtung schafft. Oder ob er in der prächtigen Schnurre „Hans im Glück" schildert, wie Hans von Bülow sich seinen Eintritt im Himmel erzwingt, wie er zum Dank für seine Eroikainterpretation Beethoven aus der Hölle holen darf, wo er wie alle Demokraten steckt, wie die Hölle aufgehoben wird und der Teufel im himmlischen Orchester die Stelle bei der Pauke erhält . . . „oft möchte er in die sanfteste Kantilene hineinfahren mit einem furchtbaren Paukenknall — aber Hans lehrt ihn die Pausen innehalten."

Sempers Jugendland Semper der Jüngling

Von Erinnerungen lebt Otto Ernst und lebt seine Kunst, das hat er selbst bekannt. Und so sind seine Bücher der Erinnerungen die schönsten, allen voran der Roman einer Kindheit, „Asmus Sempers Jugendland" (1904), und seine Fortsetzung, der Bildungsroman „Asmus Semper, der Jüngling" (1907).

Asmus Semper, der Sohn des lieben herrlichen Zigarrenmachers, das ist Otto Ernst selbst, das Haus mit seiner sozialistischen Begeisterung ist sein Hamburger Vaterhaus, die Sempersche Akademie der Wissenschaften und schönen Künste, in der alles Zigarren macht, und Heinrich Moldenhuber, der Wolkenschieber, der sanfteste aller Sozialdemokraten, und der kleine Asmus vorlesen, das ist Otto Ernsts Bildungswelt. Sempers Bildungsgang als Seminarist und Lehrer ist Otto Ernsts Bildungsgang, und die schöne Episode von Sempers Liebe zu Hilde Chavonne ist die Darstellung von Otto Ernsts Liebe zu seiner Kollegin Helmy Charge. Und so ist auch die Schlußformel für Sempers Entwicklung, das Bekenntnis zur unmittelbaren Gewißheit des Sittengesetzes ein Selbstbekenntnis Otto Ernsts. Schade nur, daß in dem Buche, das Asmus Sempers geistige, religiöse, philosophische Entwicklung so genau und anschaulich gibt, eine Auseinandersetzung mit der Macht fehlt, die eben die Gewißheit des Sittengesetzes bezweifelt, mit Nietzsche. Das Schönste an dieser Romanbiographie ist ihr überzeugender Ton, der Stimmungszwang jeder Szene. Man fühlt, daß sich der Dichter nicht mühsam zurückversetzen mußte, sondern daß ein Erinnerungskünstler von einer ewig gegenwärtigen Welt erzählt. „Daß man vor zwanzig Jahren einmal", so bekennt Otto Ernst in seinem viel früher geschriebenen „Kartäuser":

Otto Ernst

Zeichnung von Max Dasio zu Otto Ernst: Vom geruhigen Leben (Erzählung: Sonntag eines Deutschen) Verlag von L. Staackmann in Leipzig

„Daß man vor zwanzig Jahren einmal auf einem Zimmerplatze gespielt und auf einem Balken geschaukelt hat, das ist es nicht; aber der Flimmer und Schimmer, der in jenem Augenblicke die Welt erfüllt ... dieses eigentümliche Weltbild, das dann niemals wiedergekehrt ist: das übt den wunderbaren Reiz."

Und dieser wechselnde Flimmer und Schimmer gibt den Asmus-Semperbüchern ihren Zauber wie seiner Lyrik.

Auch hier ist er der Dichter des Hauses, der Familie, der Bekenner einer stillen, einfachen, klaren Kunst und Gedankenwelt. Mit Recht hat er in die Lesebücher der Jugend Eingang gefunden mit seinem „Freudentag":

Lyrik

Jaja, ich hab' mir 'ne Pfeife gekauft,
eine Tabakspfeife von Ton! ...

mit seinem „Lütt Jan":

Jan Boje wünscht sich lange schon
ein Schiff — ach Gott, wie lange schon!
Ein Schiff so groß — ein Schiff — hurra:
Von hier bis nach Amerika.

Mit Recht hat da sein „Nis Randers" die schwächliche Dahnsche Fassung desselben Stoffes verdrängt. Und über allem strahlt das Lächeln eines un-

Otto Ernst

Nach dem Bildnis von R. P. Junghanns
(Im Besitz des Herrn Ernst)

beirrbaren Optimismus, die Gewißheit der Schlußstrophen seiner „Gesegneten Wanderung“: Otto Ernst

In fernes Licht hinein
schreit ich schon lange, lange;
um graue Trümmer hängt's
an jenem Felsenhange.

Und meine Seele schwebt
durch Tor- und Fensterbogen
ins Land des warmen Lichts,
allmächtig hingezogen.

Um Sagentore blühn
die abendroten Ranken;
durch Fensterhöhlen schaun
verschollene Gedanken.

Ich weiß es nun gewiß:
Es schwebt ein selig Leben
schon über dieser Welt
und ist uns schon gegeben.

Ich weiß seit diesem Tag:
Es klingt Gesang und Reigen
aus einer reinen Welt
in jedes tiefe Schweigen.

Zeichnung von Richard Scholz zu Otto Ernst: Appelschnut
Verlag von L. Staackmann in Leipzig

Otto Erich Hartleben

Über keinen modernen Dichter wissen wir so viel wie über Otto Erich Hartleben. Noch als er lebte, war er fast schon der seltsame Held einer weltlichen Legende, und als er im Februar 1905, nicht einundvierzig Jahre alt, in seiner Villa Halkyone am Gardasee starb, da wollten, dem Bilde des Menschen und Künstlers nicht immer zum Gewinn, die Erinnerungen kein Ende nehmen. Die Freunde kamen, Anekdoten sollten ihn charakterisieren, Briefe und Tagebücher erschienen, und als die Freundin sprach, konnte auch die Frau die Anekdotensammlung ihrer Erinnerungen nicht zurückhalten. Und jedem erschien der gute „Otto Erich“ ein bißchen anders: den einen war er nur der lustige Bruder, der feuchtfröhliche Student, der unerschütterliche weise Zecher, ein schon massiver, würdevoller, aber sehr jovialer Herr, der in jedem

Otto Erich Hartleben

Stimmen über den Menschen und Künstler

Otto Erich Hartleben

März zum Salvatoranstich in München erschien, von Halbe und Schaumberger freudig am Bahnhof empfangen, ein feinerer Epikuräer —, den anderen war er mehr der Antiphilister, der gallige Ironiker, der drollige Zyniker. Ein Opfer war er den einen, ein im stillen leidender, nur nach außen fröhlich lachender Freund, dem das Lachen die Waffe eines weichen empfindsamen Gemütes gegen die Kleinlichkeit und Philistrosität der Welt war, „die Mauer, die du um dich aufbautest," so klagte Cäsar Flaischlen, „dein Herz zu schützen, das die Dinge so schwer und ernst nahm und nicht den Mut hatte, die Faust zu zeigen aus Furcht, verlacht zu werden!" Und den anderen war er ein Mensch mit großen Vorzügen und großen Fehlern; die Bitte seines Herausgebers um Liebe und Güte war fast eine Bitte um Nachsicht, und ein dritter wieder dichtete einem armen Befangenen, Umhergetriebenen, der sich nach Freiheit und Ruhe sehnte, die „sieghafte Heiterkeit einer vom Alltagsballast unbeschwerten, in göttlicher Freiheit über Menschen und Dinge hinschwebenden Weltanschauung" an. Seiner Frau aber, dem „Moppchen" seiner Studentenjahre, blieb er trotz allem Schweren, das sie dulden mußte, „Mei Erich", ihr naiver „großer Junge".

Entwicklung

In Clausthal am Harz ist Hartleben 1864 geboren. Er studierte Jura und war eine Zeitlang in Stolberg am Harze Referendar. Kein Wunder, daß der Verächter aller „ewigen" sozialen Ordnung und aller Paragraphenmoral nur ironisch jener Zeit gedachte. Er hatte so gar keinen Sinn für die feierliche Würde seines Standes. „Er, der konservative Regierungsreferendar . . . und ich, der Sozialist und ungenierte Künstler", schrieb er mal an sein Moppchen. Er lebte dann als freier Schriftsteller, anfangs mehr in Berlin, später, nach dem Erfolg seines „Rosenmontag", mehr in Italien am Gardasee.

„Ich glaubte zeitweise Sozialdemokrat sein zu müssen", schrieb Hartleben 1896 in sein Tagebuch. Er war es bis etwa zu seinem dreißigsten Lebensjahre. Er war z. B. im Vorstand der Neuen freien Volksbühne. Seine politischen Interessen aber waren nicht groß. Er war wohl weniger Sozialdemokrat aus heißem sozialen Mitleid, denn er war nach Bierbaums Wort „Frondeur nach oben wie unten", als aus dem Bourgeoishaß des Antiphilisters heraus. Und in diesem Bourgeoishaß wurzeln seine ersten Dramen:

Angele

die Komödie „Angele" mit ihrem Motto „Verachte das Weib" — veracht' es —, denn es spielt den Alten gegen den Jungen, den Ehrbaren gegen den Leichtlebigen aus, und dem größten Geldbeutel gehört es. Die Komödie

Hanna Jagert

„Hanna Jagert", das Charakterbild von der sozialdemokratischen Proletarierin, die sich auf sich stellt, aus ihrer sozialen Schicht löst, ein ganz freier unabhängiger Mensch bleiben möchte, zwänge sie nicht das Kind, das sie erwartet, die Gattin ihres letzten Liebhabers, — Baronin zu werden. Dann die Satire

Die Erziehung zur Ehe

„Die Erziehung zur Ehe", jene tolle Posse von dem Bankiersöhnchen, das seiner Mutter Sorge macht: natürlich soll er vor der Ehe sich austoben, aber nur keine Liebschaft zu ernst nehmen. Und da die Mutter ihm das alles selbst doch nicht so erklären kann, wird der Onkel Rittergutsbesitzer aus Sachsen bestellt, daß er die Erziehung zur Ehe übernehme. Wie ist der froh, wieder mal Berlin zu sehen! Und der Neffe ist ein guter Führer: er hat eben wieder ein neues Verhältnis. Seinetwegen hat die Mutter der Jenny gekündigt, da hat er die Jenny zur Entschädigung als sein „naies Maischen" engagiert. Gutmütig nimmt er den ersten Abend, den er ihr widmet, ihr

Nach dem Linoleumschnitt von Professor **Peter Behrens**
(Inselverlag in Leipzig)

Otto Erich Hartleben

Ein wahrhaft guter Mensch

Berlin bei Nacht zeigt, den Onkel Rittergutsbesitzer mit: Erziehung zur Ehe! Mit der Komödie „Ein wahrhaft guter Mensch" ist die soziale Periode dann abgeschlossen. Das Stück mit seinem szenischen Mittelpunkt, dem Mittagsmahl des Streikkomitees bei dem gütigen Allerweltsvermittler und sozialen Utopisten, ist schon eine grimmige Satire gegen alle soziale Vertrauensseligkeit. Alle diese Dramen haben wenig literarischen Wert. „Sehr mäßig" war Hartlebens eigenes Urteil. Nur die Plauderkunst ihres Dialogs reizt. Und merkwürdig: sie wirken mehr, wenn man sie liest, als wenn man sie sieht, wie ja auch die komische Sonderüberschrift, die jede Seite der „Erziehung zur Ehe" trägt, die Posse als Lesedrama kennzeichnet. Ein Beweis dafür, daß die eigentliche Kunstform dieser Dramen die Erzählung war.

Hartleben als Erzähler

In der Erzählung hat denn auch Hartleben früher einen eigenen Ton gefunden. Noch nicht in dem unselbständigen ernsten Tagebuch einer Schauspielerin, der „Seréný", auch noch nicht in dem Märchen: „Der fidele Hof", in dem er Albert Träger — er ist Minister an einem Literaturhof — verulkt. Aber in den beiden Erzählungen von der Lore, in der „Geschichte vom abgerissenen Knopfe" und „Wie der Kleine zum Teufel wurde". Mit Behagen und warmer Freude an seinem Geschöpfchen schildert er seine Lore, die naive Aufschneiderin, die liebenswürdig Liederliche und Faule, die mit Rosen im Knopfloch den ewig abgerissenen Knopf verdeckt. Und es macht Otto Erich ein kindliches Vergnügen, dieser Urgestalt aus dem Volke den korrekten, ordnungsliebenden Korpsstudenten und Referendar gegenüberzustellen. Oder er schreibt aus der Zeit, da er als Referendar in Stolberg am Harze sich mit den Stammtischfreunden, dem Oberstabsarzt und dem Amtsanwalt, über die Gesellschaft, die ihn boykottierte, lustig machte, seine Schnurren „Vom gastfreien Pastor" und vom „Einhornapotheker". Wie graziös ist hier der heikle Stoff — der unerlaubt lebensunerfahrene Pastor erwidert eine Einladung zweier fremder Damen, die er einst beherbergt, ohne zu merken, daß er in ein Bordell geraten ist — gestaltet! Hier fehlen auch die kleinen Mätzchen der komischen Seitenüberschriften, die noch die Lore-erzählungen haben, Überschriften, wie: Ein Stearinlicht — Schauriges Loch — Die blutige Lampe — Famose Waden — Halt die Schnauze — In der Nacht ging sie durch — Du altes Rindvieh — Meine Nilpferdvisage —; hier interessiert nur das Wie der stilistischen Gestaltung. Vor der Grazie dieser Sätze, ihrem klaren Bau, vor dieser wägenden, sparenden Wortkunst vergißt man alles Was: man genießt bei einem großen Stilkünstler.

Seréný

Lore-Geschichten

Vom gastfreien Pastor Einhornapotheker

Studententagebuch

Stil- und Formkünstler ist auch der Lyriker Hartleben. Er war es schon in den achtziger Jahren, als er das „Studententagebuch" schrieb und mit Conradi, dem Stürmer und Dränger, verkehrte. Er wagte das damals unzeitgemäße Bekenntnis:

> Ein schlechter Vers ist Sünde, Titaniden,
> und freie Rhythmen nenn' ich Laster gar.
> Mögt ihr mich schelten einen „Plateniden" —
> Schönheit ist Form — und was geklärt, ist klar.

Meine Verse

Er grübelte über das Wesen von Reim und Rhythmus, er skandierte, er wählte für die Sammlung „Meine Verse" (1895) gern strenge griechische Odenformen. Aber wie ungekünstelt wirkte trotzdem solch eine Liebesode:

Zeichnung von Angelo Jank im Simplizissimus
Jahrgang I (1896) Nr. 2

Otto Erich Hartleben

Im Arm der Liebe schliefen wir selig ein.
Am offenen Fenster lauschte der Sommerwind,
und unserer Atemzüge Frieden
trug er hinaus in die helle Mondnacht. —
Und aus dem Garten tastete zagend sich
ein Rosenduft an unserer Liebe Bett
und gab uns wundervolle Träume,
Träume des Rausches — so reich an Sehnsucht!

In den duftzarten Farben und Formen der Übertragungen des „Pierrot Lunaire" von Albert Giraud (1892) erkennt man den graziösen Hartleben, aber kaum erkennt man in der Lyrik dieser Jahre den Spötter wieder. Ein ernster, einsamer, schönheitsseliger Mensch spricht mit einer ein wenig klagenden, resignierenden Stimme. Wie aus feuchten Augen schimmert es her. Sehnsuchtstöne erklingen:

„Du meines Blutes Unruh',
heimliche Liebste du . . ."

Die letzten Reste großstädtischen Kulturplebejertums, das er auch an sich beklagte, scheinen in dieser klassischen Ruhe, Klarheit und sinnenden Heiterkeit getilgt. Ja, Klarheit war ihm erstes Gebot. Als Ibsen begann, Mystiker zu werden, da schrieb er, der Ibsenenthusiast, im Zorn erkrankter Liebe gegen Ibsens „Geheimniskram" das parodistische Familiendrama „Der Frosch". Und als in der Mitte der neunziger Jahre der Tiefsinn Mode ward, da schrieb er für die Jugend das Spottgedicht:

Der Frosch

Des Blödsinns titaneske Lavawogen
verwüsten meiner Sehnsucht blaue Flur,
aus gelben Wolken, die gen Himmel zogen,
knirscht jäh ein Licht, ausschwefelnd die Natur.

Die einfach strengste Form ward ihm später gerade einfach und streng genug. Kein Wunder, daß der strenge Bau des Alexandriners in der Spruchform des Angelus Silesius ihm gefiel, daß er ihm Klang und Sinn fest zu verbinden schien. So schrieb er sein „Buch Schlußreime": „Der Halkyonier", eine Sammlung kurzer Epigramme von meist zwei, seltener vier Alexandrinern. Nach den Versen des Einleitungsgedichtes:

Der Halkyonier

Die Stürme sind vorbei — du kannst die Welt nun schaun
mit stillgewordnem Schmerz und lächelndem Vertraun.
Der Vorhang rauscht beiseit', hell aus der Tiefe steigen
die Harfentöne auf — und schon beginnt das Schweigen.

erwartet man nur ruhige Spruchweisheiten, doch überwiegen fast die galligen, bitteren, freilich schöngemünzten, Spruchbosheiten. Ein Widerhall unruhiger, doch nicht ganz halkyonischer Tage.

Im Mai 1897 hatte Hartleben in Frascati die schönen Verse geschrieben:

Im Lande der Torheit küßt ich die Hände der schönen Frau,
sie waren schmeichelnd und weiß, mit blitzenden Ringen geschmückt.
Ich lachte wohl auch beim lieblich klingenden, lockenden Wort
und eitel genoß ich des eigenen spielenden Übermuts.

Doch immer wieder irrte mein Blick ins Leere ab:
Ich sah und fühlte die Hände meiner lieben Frau,
die weich und still in ruhender Güte sich nach mir
hersehnen aus der Ferne — deine Hände, die
allein die Wirrnis dumpfen Wollens je gebannt —
und ich gedachte jener Stunde, da mir einst
im Tode diese Hände stummen Trost verleihn.

Der stumme Trost ward ihm nicht: er wollte sich scheiden lassen. Da kam der Tod. Kaum zu früh! Durch den „Rosenmontag" (1900) war sein Name bekannt, sein Leben äußerer Sorgen ledig geworden. Aber das Drama war kein starkes Werk. Es war keine Offizierstragödie, sondern nur ein ziemlich plumpes Intrigenstück, dem allein die launige Veranschaulichung von Offiziers- und Kasinositten und -unsitten zu seinem Ruhme verhalf. Hartlebens Gestaltungskraft war im Abnehmen. Die Sammlung „Der römische Maler" stand nicht auf der Höhe der früheren Erzählungen, und in der kleinen Sammlung „Von reifen Früchten" gehörten drei Viertel der Zeit vor 1897 an. Und erfindungs- und gestaltungsarm war (von der Skat- und Ehrengerichtsszene abgesehen) sein letztes Drama, das Studentenstück „Im grünen Baum zur Nachtigall" (1904). Vielleicht, daß die innere Unruhe der letzten Jahre manche Schuld trug.

Rosenmontag

Der römische Maler
Von reifen Früchten

Im grünen Baum zur Nachtigall

Man wird den Dramatiker Hartleben bald vergessen, länger wird man seine Schnurren lesen, und der Lyriker wird mit einigen Liedern wohl fortleben. Bleiben wird auch das verklärte Bild ihres Schöpfers, des Liebenswürdigsten aus der Generation von 1860. Schade, daß seine Diogenesdichtung Fragment blieb. So tönt uns aus ihr nur nach sein „Gesang des Lebens".

Groß ist das Leben und reich!
Ewige Götter schenkten es uns,
lächelnder Güte voll,
uns den Sterblichen, Freudegeschaffenen.

Aber arm ist des Menschen Herz!
Schnell verzagt, vergißt es der reifenden Früchte.
Immer wieder mit leeren Händen
sitzt der Bauer an staubiger Straße,
drauf das Glück mit den tönenden Rädern
leuchtend vorbeifuhr.

Zeichnung von Arpad Schmidhammer
Jugend 1897 Nr. 14

Josef Ruederer

Josef Ruederer

Es ist ein weiter Weg von Hartleben zu Ruederer, vom schnurrigen Hannoveraner zum derbsatirischen Münchener, von dem behäbigen Lächeln des Moquanten, der, wie Heinrich Hart schrieb, sich „mit heuchlerischer Zärtlichkeit an das Ungetüm" der Philisterei heranmachte und ihm „heimlich eine Narrenmütze aufsetzte", bis zu dem bitteren Ironiker, der Maskeradenzüge von Schurken, Lumpen, Lächerlichen veranstaltet. Aber man muß den weiten Weg gehen: denn in allen Zeiten sind in Deutschland die Komödiendichter selten gewesen, und mit Stavenhagen, vielleicht noch Schönherr — wie sich die Jüngsten wie Freksa entwickeln, ist noch nicht zu sagen —, ist die gar zu kleine Liste schon erschöpft.

Vergleich mit Thoma

Man betrachtet gewöhnlich Ruederer gern zusammen mit Ludwig Thoma, wobei der ältere Ruederer — er ist 1861 in München geboren — gewöhnlich schlechter abschneidet: deshalb schlechter, weil er schwerer zu analysieren ist. Aber Thoma ist gar kein Dramatiker, sondern ein Erzähler. Die Komposition ist seine Sache nicht. Ruederer aber ist Dramatiker: die Verteilung des Stoffes, das Hin und Her der Handlung ist bei ihm nichts Nebensächliches. Und er ist im besonderen Komödiendichter, dazu einer, der über die Theorie seiner Kunstart nachgegrübelt hat: man lese die Widmung zu seiner „Fahnenweihe" vom Jahre 1895.

Die Fahnenweihe

Diese „Fahnenweihe" ist noch heute Ruederers beste Komödie. Dörfler und Sommergäste aus der Stadt sind um den schlauen Lumpen von Posthalter Schlegel gruppiert, der sich als Stifter einer Fahne für den Findelhausverein und als zukünftigen Erbauer eines Findelhauses feiern lassen will — in Wahrheit will er nur von der Gemeinde den Bauplatz für ein großes Hotel haben, das er sich vom Gelde des protegierten Galans seiner Frau, des Großhändlers Rettinger, bauen will. Es ist auch alles in Ordnung: Pfarrer und Bürgermeister und der Vorstand des Gemeindekollegiums verdecken die Hoffnung auf eigenen Vorteil mit gemeinnützigen Phrasen, man probt schon fürs Festspiel: der schöne Lorenz, der Posthalterin zweiter Liebster, ihr ländlicher, der seine Mutter mißhandelt und beschimpft, soll des Kriegers Abschied von seinem treuen Mutterle spielen. Da muß man offiziell von den Liebschaften der Frau Posthalterin Notiz nehmen — man kannte das ja längst, brauchte es aber nicht zu kennen. Man muß Entrüstung heucheln. Der Pfarrer fällt ab, die profitverständigen Bauern durchschauen den Profitsinn des Posthalters, alles scheint verloren: man treibt ihm das Haberfeld — leider aber dem Pfarrer mit. Und flugs wendet sich das Blatt: Pack schlägt sich und Pack verträgt sich, man weiht die Fahne ein, der Posthalter bekommt die Gregoriwiesen, und Herr und Frau Posthalter Schlegel samt Rettinger werden zu Ehrenmitgliedern des Findelhausvereines ernannt. Ganz recht so, meint Ruederer: immer sind in der Komödie zuletzt die Lumpen obenauf, und „die einzige Strafe, das Lächerlichwerden, trifft Gute und Böse gleichmäßig".

Die Morgenröte

Ruederers zweites Drama war dann die Komödie aus dem Jahre 1848: „Die Morgenröte". München ist der Schauplatz, und Lola Montez steht im Mittelpunkte, die mit allen Spielende, die sogar das Kunststück fertig bringt, ihren ärgsten Gegner, den Senior der Cherusker, in ihr Lager zu ziehen,

Josef Ruederer

Nach dem Gemälde von Lovis Corinth

Josef Ruederer

bis er merkt, er ist nur Spielball, und Lola, vom Mob zerfetzt, sich mit Mühe durch ihren Kammerdiener retten lassen kann. Der leicht karikierte Freiheitsheld aus Amerika, Eisenkopf, will einen Triumphgesang auf den neuen Geist anstimmen: „Die Nacht entwich. Im Osten dämmert die Morgenröte." Da kommt der Pfaff das Zimmer ausräuchern; die Kirche triumphiert und Frau Lunglmayer, die dicke Wirtin des Marderbräus, die gegen alle Politik und nur fürs Geschäft ist: „Herr Eisenkopf, steigen S' runter. Machen S', daß S' weiter kommen, ja, ja, gehen S' nur, 's ist das Beste, was S' tun können." Gewiß hat Josef Hofmiller recht, wenn er sagt, die Revolution wirke mehr wie ein Bierkrawall, aber was für köstliche Typen enthält auch diese Komödie, neben Frau Lunglmayer namentlich Singlspieler, den Landtagsabgeordneten, den Braven, Biederen, der sich keine Revolution zutraut, der aber, als man ihm das sagt: „Der alte Singlspieler mag net Revalation machen", sofort welche macht: Ja, warum soll er net Revalation machen! Kann man liebenswürdiger und tödlich lächerlicher die sonderbare Lebenslogik der bayerischen Spießer auf eine einfachere Kurve bringen?

Wolkenkuckucksheim

Für das Theater gesehen waren beide Komödien: leider wirkt Ruederers letztes Drama, das „Wolkenkuckucksheim" (1908), eine Neudichtung der Vögel des Aristophanes, nur als Buchdrama. Auch sein Ton ist anders: persönlicher, gereizter, weniger objektiv. Die Satire verzettelt sich auf hunderterlei, und Ruederers eigentliche Kunst, eine Handlung zu verwirren und sofort zu entfitzen, versagt hier.

Ein Verrückter

Ruederer war Erzähler, ehe er Dramatiker wurde. „Ein Verrückter, Kampf und Ende eines Lehrers" war sein erster, 1894 erschienener Roman. Ein düsteres, ganz unsentimentales Buch der Anklage gegen kirchliche Geistesknechtung und Freiheitsberaubung. Der Hilfslehrer Gattl, der es wagt, liberal zu wählen, und offen, fast brüskierend, seine freie Meinung zu vertreten, zerreibt sich im heimlichen Kampfe mit seinem Vorgesetzten, dem fanatischen Benefiziaten. Dreißig Jahre ist er alt: er erhält keine Anstellung. Vier Jahre ist er mit der Försterstochter verlobt: er kann nicht heiraten. Im vierten Winter vergessen sie ihre mühsam bewahrte Zurückhaltung. Nun wird der Kampf um die Anstellung ein Kampf um das Glück des Lebens. Der Hilfslehrer sucht sich zu fügen, er verklatscht Kinder, wird zum Liebediener, zum sinnlosen Denunzianten. „Wie ein hungriger Köter" sucht er „die dürftigste Gnadenbezeugung aufzufangen". Vergebens: als es ruchbar wird, daß das Mädchen schwanger ist, da macht der fanatische Benefiziat, allen Bitten zum Trotz, seine Anzeige. Gattl unterschlägt den Brief, noch einmal sucht er den Pfaffen zu zwingen, die Meldung zurückzunehmen, dann würgt er ihn, den Menschen, der ihn und sein Mädchen in Dreck und Wahnsinn gestoßen. Man folgt dem Fliehenden: von der Brücke tut er den Todessprung in die schauerliche Schlucht. Das Mädchen stirbt. Die Halunken und Fanatiker haben gesiegt.

Tragikomödien

Etwas lichter wird es zwei Jahre später mit den Tragikomödien (1896), zu denen Lovis Corinth Zeichnungen lieferte. Da erinnert die Führung der Handlung in der ersten Geschichte „Das Gansjung" — einer Tragikomödie vom sinnlosen Wechsel der öffentlichen Meinung und ihrer sinnlosen Macht — an den Dramatiker. Und was an Lyrik in diesem sonst unlyrischsten aller modernen Dichter ist, das hat sich in die wunderbare zeit- und raumverlorene,

irdisch-unirdische Geschichte vom „Hochzeiter und Hochzeiterin" gerettet. Auch, was ein Pessimist von Lebensjauchzen in sich haben kann. Man hat an Keller — nicht mit Unrecht — erinnert. Josef Ruederer

„Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten" hieß Ruederers drittes, bis heute letztes Buch Erzählungen. Wie sich der Pfarrer von St. Leonhard und der von St. Barbara mit seltsamen Wundertaten ihrer Heiligen überbieten, erzählt die erste Geschichte, eine Satire auf die Vorstellung von dem „naiven", „biederen" Bauernvolke, wie die Fahnenweihe. Die zweite ist eine Bohemeschilderung, die dritte, „Der strohblonde Augustin, der brennrote Kilian und die sittliche Weltordnung", ist eine phantastisch-wilde Groteske von einem Henker- und Mörderleben, die mit der tollen Jagd nach der Richtstätte und dem Empfang des Mörders in der Hölle endet. Die Schönheit einiger Erzählungen der Tragikomödien erreicht keine, an sie und die „Fahnenweihe" denkt man immer noch zuerst, wenn man von Ruederer spricht. Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten

Carl Hauptmann

Als Carl Hauptmann schon in der Mitte der Dreißiger die Schauspiele „Marianne" (1894) und „Waldleute" (1895) herausgab, als er, gerade ein Vierziger, mit dem Schauspiel „Ephraims Breite" (1898) einen tieferen Bühneneindruck hinterließ, da galt er als Spätnaturalist, als der Epigone des berühmteren vier Jahre jüngeren Bruders, als ein gewiß begabter, gescheiter, sprachkräftiger und anschauungssicherer Mensch, der aber doch vielleicht besser bei seiner naturwissenschaftlich-philosophischen Fachwissenschaft (Die Metaphysik in der modernen Physiologie. 1893) geblieben wäre. Die breiten Zustandsschilderungen, der Reichtum an Detailzügen, den doch das Familienerbteil eines selten wachen, sicher beobachtenden Auges erklären konnte, sollten von Gerhart Hauptmann herrühren. Die zufällige Lokalisierung im schlesischen Berglande, der schlesische Dialekt, die Rolle, die die Frau spielte: — all das schien dies Urteil zu bestärken. Aber man übersah, daß die Träger der Handlung eine bestimmte, zielsichere Entwicklung hatten, Marianne, der junge Heinrich Ringel in den „Waldleuten", wie auch Brigitte Ephraim. Man konnte sie sich in einer bestimmten neuen Lage bestimmt handeln denken: wann hätte man das von Gerhart Hauptmanns Menschen gekonnt! Und weit mehr war ihr Schicksal ein Ausnahmeschicksal. Schließlich, wenn überhaupt die Frage nach der Herkunftssphäre einmal gestellt werden sollte: die Stimmungsheimat dieser Dramen war nicht Gerhart Hauptmann, sondern Anzengruber. Man denke an die Kirchhofsszene im dritten Akte der „Waldleute", an das Zwiegespräch zwischen den beiden Alten, dem lustigen Angst, dem mürrischen Laban, an Angsts lachende Philosophie: Carl Hauptmann

Erste Dramen

Verhältnis zu Gerhart Hauptmann

Hihi! A Festla hie, a Festla har! — s' is schien, wenn ee's sterbt. Ma sitt was ma hiert was, ma kan was reda, 's werd amol andersch, 's is amol an Abwechslung, 's is au' schien, wenn ee's gebur'n werd—: nu Jes, — 's schreit a wing — 's muß sich ersch a Brinkel dra geweehna; — 's is doch au' an Abwechslung. — Sieh ock, Labandla, de Menschheet braucht immer a wing Abwechslung. — Ma kriegt was zu tun — ma kriegt was zu verschurr'n. — A Bißla sune Arbeet is immer gut mite.

Carl Hauptmann

Aus meinem Tagebuch

Da schuf die Sammlung Betrachtungen und Gedichte, die Carl Hauptmann 1900 unter dem Titel „Aus meinem Tagebuch" herausgab, die Grundlage für eine bessere Beurteilung. Ein Naturlyriker von leiser Innigkeit, ein Gottsucher von heißer Inbrunst gab zarte Bildchen aus einer Dämmerwelt. „Alles wie im Traum, weiße Schleier wehn", diese Verse hätten als Motto über einen Teil dieser Gedichte stehen können. Herbststimmungen waren am reinsten getroffen:

Über mir in wolkigen Lüften
Jubeln Lerchen, traumverloren.
Tief im Haidekraute lieg ich,
Fühle mich so erdgeboren.

Ganz, als ob ich aus der Scholle
Wildentwachsen wär', wie Bäume,
Leicht vom Haidewind geschaukelt,
Erde halb — und halb auch Träume.

Ganz, als ob ich aus der Scholle
Aufgeflogen wär' mit Schwingen,
Hoch im Sommerwind aufsteigend,
Erde halb — und halb doch Klingen.

Und dann weite in Einsamkeit genossene Ausblicke, schlichte Sehnsuchtsstimmen, Schicksalsklänge:

Einmal schien die Welt
Dir so weit, so weit.
Einmal schien die Stunde
Dir wie Ewigkeit.
Einmal schien das Leben
Sonnig überreich.
Einmal däuchtest du
Dich den Göttern gleich.

Aber einmal muß
Die Sonne trüber sein.
Einmal geht der Weg
Dir enger ein.
Einmal schreitest du
Nur sorglich Schritt um Schritt;
Einmal schreitet
Ein Begleiter mit,

Richtet deinen Blick
Dann unverwandt
Auf ein blumiges
Gräbergartenland,
Einmal wirst du
Unter Erd und Rosen liegen.
Einmal wird dein Sein
Wie Hauch verfliegen.

Stellung zu Zola

Aber mehr noch als der Lyriker fesselte im „Tagebuche" der künstlerische Theoretiker, der Bekenner. Das Buch war alles andere als ein Bekenntnis zum Naturalismus. Er mag den Menschen Zolas nicht, den „sozialen Oberflächenmenschen", das Machwerk des „Milieus". Der demokratischen „Allerweltslehre" stellte er „die persönliche Geheimlehre" gegenüber. Er verglich Zola mit Meunier, beide verherrlichen die soziale Arbeit. Aber Zola ist für Carl Hauptmann nur der Zergliederer, der Mörtelheld, der nüchterne Ordner, Meunier hingegen ist der Schauer, der wahre Baumeister, der begeisterte Hellseher. Die Gefahr des Naturalismus, sich in den Einzelheiten zu verlieren, begegnete Carl Hauptmann mit dem Bekenntnis zum „Herausarbeiten der großen Linie, die nichts zu tun habe mit „den tausend kleinen Ornamenten". Vom duldenden Quietismus des Naturalismus, der fast nur tatenlose Opfer kannte, sagte er sich los mit dem Worte: „Es sind immer nur Taten, die

hinreißen, nicht Worte. Oder Worte nur, wenn sie Taten spiegeln. Das ist aller Sinn der dramatischen Wirkung." Gegenüber der Neigung des Naturalismus zu verherrlichen, zu verkleinern, predigte er: „Vom Menschen g r o ß denken, das ist die Kraft." Er achtet die Wirklichkeit, er steht bewundernd vor ihrem Mysterium. Aber handgreifliche Wirklichkeit in der Kunst läßt er nur als ein vorschwebendes technisches Endziel gelten. „Aber das, was letzten Endes im Innersten wirklich werden will in der Kunst, wird doch immer der weite Horizont aus der Vogelschau, der offenbarte Geist im Zusammenhang sein." Er kennt nicht den Haß der geschworenen Naturalisten gegen die Idee: „Ideen", schreibt er, „befreien, Leidenschaften fesseln". Freilich: der Sinn des Lebens kann nicht gedacht, nur mit dem ganzen Wesen der Persönlichkeit erlebt sein. Denn das Leben ist eine irrationale Größe, das Denken ein rationales Maß. Denkend kann kein Leben in Ruhe und Erlösung ausgehen, nur in Skepsis. Da kommt der Künstler. Er allein kann das Geheimnis ausdrücken, das Wesen an sich ohne alle ratio darstellen, indem er — kein Nachgestalter der Natur, sondern Menschenschöpfer, Menschendeuter, Lehrer ihrer Wünsche — uns nicht denken, sondern erleben macht, uns nicht die Vernunft, sondern „den ganzen Menschen aufschließt erschüttert und erfüllt". Aber diese Kritik Zolas ist noch kein Bekenntnis zu seinem Gegenpol, zu Nietzsche. Und ganz gleich, ob Carl Hauptmanns Charakteristik Nietzsches treffend ist oder einseitig: sie charakterisiert Carl Hauptmann ebenso wie seine Kritik Zolas. Nietzsche ist ihm ein ornamentaler, kein monumentaler Geist, „kein Geist des produktiven Affekts, so sehr er Lachen und Tanz und Leichtigkeit gepriesen hat". Einer, der „mit erhitztem Kopfe redet, ein Mann in Erregung, nicht in Verzückung". Keine stille, abgeklärte Größe wie Platon, wie Beethoven, „in sich versunken, ganz in dem eigensten Geheimnis der Sache befangen, in sich und ihrer Fülle ruhend und emporwachsend".

Carl Hauptmann

Lithographie von Karl Bauer

Stellung zu Nietzsche

Carl Hauptmann

„Aber in Nietzsche war allezeit einer, der neben seiner Ideen- und Formenwelt herlief, und manchmal mit den Fingern, wie ein Gassenbube darauf wies, lachend und höhnend, manchmal wie ein müder Kranker sie verächtlich entwertend, manchmal wie ein Wütender mit der geballten Faust dagegen rennend, wie gegen böse Schatten, oder auch wie ein Zauberkünstler mit ihnen mit mephistophelischer Miene jonglierend. Kein Zweifel, seine Ideen und Formen waren in einer großangelegten Seele, aus flutendem Lebenskampfe geboren, es handelt sich bei ihm allezeit um köstliche Dinge. Man muß zugeben, daß es Brillanten waren, die er ausgestreut. Und man kann sich mit Brillanten schmücken. Er hat sie üppig ausgestreut, genug für viele Bettelleute, die plötzlich wieder Ideen haben in heller Menge. Ja, mit Brillanten kann man die Seele schmücken. Aber monumentale Geister sind Felsen, auf denen die Seele festen Fuß und festen Grund findet. Und das sind ornamentale Geister nie. Nietzsche hatte Fülle und Glanz und Schönheit, auch wahres und tiefes Erleben auf Schritt und Tritt, aber Ruhe, die große Ruhe und das schlichte, notwendige Wahre fehlten ihm — und wahrhaft überlegnes Schauen und Bauen mit dem freundlich lachenden Blick aus der Höhe auf die kleine Welt, und mit den weiten Augen des Schwärmers, wenn die Sonne sinkt. Denn Nietzsches Schönheits- und Wahrheitswelt wurzelt nicht in den Lichtgründen der Menschenseele, wie bei Goethe, Beethoven, Michelangelo, sie wurzelt in vergifteten, gewaltsamen und gespannten Affekten, die grotesk überwuchsen und ein launisches Spiel trieben. Deswegen mag man ihn bewundern, wie man ein glänzendes Feuerwerk bewundert. Aber um unser Menschenleben zu erleuchten und zu erwärmen, wird nur ein Kind oder ein Narr nach Sprühsonnen und Leuchtkugeln greifen."

Verschiedene dramatische Arbeiten

Es lohnt sich, die Worte des Tagebuchs in Gedanken, noch einmal die früheren Dramen durchzugehen und die späteren mit ihnen in Beziehung zu setzen. Ihr verschiedenes äußeres Gewand verschlägt nichts: ob ihre Sprache mehr naturalistisch ist, ob ihre Gestalten Alltagsgestalten sind, Bauern wie im tragischen Schauspiel „Die Austreibung" (1905), ob realistisch wie in der dramatischen Dichtung „Moses" (1906) oder in Teilen der „Panspiele" (1909), ob sie mehr symbolistisch sind, in unbestimmte Zeit gerückt, wie in der dramatischen Dichtung „Die Bergschmiede" (1902), in dem Bühnenspiel „Des Königs Harfe" (1903), in anderen Teilen der „Panspiele", ob das Stilproblem, um dessen Lösung Carl Hauptmann ringt, zu lösen gelungen ist oder nicht: — immer gilt das Wort des Tagebuches: „Ich fahnde allenthalben nach Seele" und: „Alles ist Grab des Lichtes, Grab der Seele." Aus allen tönt der Sehnsuchtsruf: „Mache mich leuchtend! Das Böse ist nur eine flüchtige Phase im Kampf ums Licht." Dadurch, daß ihr der Volksschillerpreis verliehen wurde, ist „Die Bergschmiede" das bekannteste Drama Carl Hauptmanns geworden. Ein Werk, in dem doch zu viel Geheimnis steckt. Gewiß: „Dichtung ist nie verständige Rede, sondern aus aufgescheuchten Ahnungen und Gefühlen sucht der Dichter nach Erlösung." Aber in diesem Faustdrama vom Menschen, der aus allen irdnen Tiefen lebt, der in der Wacht mit den Stimmen in seinem Innern geheimnisvolle Zwiesprache hält, dessen Lebenswillen die andern zu Sklaven macht, fehlt doch der Zwang, der uns an diese Menschen und die Einheit ihres Rätsellebens glauben macht.

Die Bergschmiede

Erzählungen

Stärker als der Dramatiker beginnt jetzt Carl Hauptmann, der Erzähler, zu wirken: er ist wohl auch stärker. Nach den lyrischen Dithyramben der „Sonnenwanderer" (1896) brachte das Jahr 1902 gleich zwei Werke, die kleinen Erzählungen „Aus Hütten am Hange" und einen Roman „Mathilde. Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau". Die kleinen Erzählungen sind meist Armeleutgeschichten, aber ohne aufdringliche soziale Tendenz, ebenso Milieuschilderungen der „Hütten am Hange", wie Charakterstudien. Jugend

Aus Hütten am Hange

und Alter ist vertreten, der Reichtum von Temperamenten in der gleichen sozialen Sphäre zeigt einen Künstler von großer, vielseitiger Beobachtungsgabe. Ein Bild erhält durch das andere erst das rechte Licht. So schildert Carl Hauptmann etwa in der ersten Erzählung die Bradlerkinder, die das einst unruhige, jetzt längst müde Blut der Eltern in die Sturmnacht hinaustreibt, zu stehlen, es ist fast mehr ein Stibitzen — um in der zweiten Erzählung neben das Bild des unruhigen Burschen und der jungen, vor Wollust glühenden Schwester ein Bild ganz früher, welker, gegen alles gleichgültiger Lebenstrauer zu stellen. Und wie lebt Dorf und Landschaft in diesen Erzählungen: den Schneesturm, der den Kindern des Holzfällers in der letzten Erzählung das Leben kostet, vergißt man nicht leicht. Carl Hauptmann

Der Roman „Mathilde" ist die Geschichte einer starken, tüchtigen Frauenseele aus dem Volke in der für einen Menschen entscheidenden Entwicklungszeit zwischen dem fünfzehnten und etwa fünfunddreißigsten Jahre. In allererbärmlichsten Verhältnissen, zwischen Schmutz und Schande, Schimpf und Streit im Gemeindehause aufgewachsen, flieht Mathilde als fünfzehnjähriges junges Ding in die Stadt. Die ungewisse Sehnsucht: „Nur heraus aus diesem Sumpfe!" treibt sie. Sie wird Fabrikarbeiterin, lange mißtrauisch gegen die Männer aus früher Kenntnis der Schande. Ein unansehnlicher, sanfter Mensch schützt sie, liebt sie; sie blüht in seiner Liebe aus dem Kinde zum Weibe auf, sie gebiert ein Kind und genießt einen seligen Sommer in Blumen, unter Bienen und bunten Käfern. Dann verlieren sie sich; eine Liebe zu einem Bauernsohne ihres Heimatdorfes ergreift sie mit wilder, ihr selbst rätselhafter Gewalt. Aber der gutmütige, nur von seinem Vater verschüchterte Bauernjunge läßt sie sitzen. Doch sie verlumpt nicht, wie viele: sie arbeitet, flickt und näht für sich und ihr Kind. Einmal tritt ein verbummelter Student in ihr Leben, ein haltloser, reichbegabter Mensch, der sich schließlich erschießt. Sie bekommt einen Einblick in ein höheres Leben, ein dunkleres Schicksal. Die Jahre verschwinden, eine junge Schwester wird unter ihren Augen — sie kann's nicht ändern — zur Dirne. Mathilde selbst heiratet einen Schlosser: als junges Fabrikmädel hatte sie vor dem leidenschaftlichen, schroffen Menschen Schauder und Furcht empfunden. Nun ist sie seine Frau, wer will's sagen, ob eine glückliche. So klingt der Roman aus, wahrhaft ergreifend. Hier fühlt man, wie im ganzen Romane, was Carl Hauptmann mit dem „leuchtend machen" meint. Fast zu einem übergroßen tapferen Träger menschlichen unabwendbaren Schicksals wächst sie hinan, die einfache Frau aus dem Volke mit dem typischen Alltagslose: Mathilde

„Sie gebiert ihm (dem Schlosser Simoneit) Kinder und ihre Jugend verrinnt. Aber sie hört nicht, was die Nachbarsfrauen über den Werkmeister Simoneit schwatzen, wenn er auch voll Verachtung auf sie, das Arbeitstier, niedersah, heißblütig, wie er war, oft andere Wege ging und oft trank. Trotzig trägt sie alles; daß er hart ist, ist ihr immer noch lieber, „als su a Weechquarg". Die Kinder hatte sie in sichrer Hut, und wenn er nüchtern war, betrachtete er sie mit stummem Staunen und liebte sie neu. Sie hatte nie Liebe für ihn gefühlt, in freiem Glücke ihre Seele an seine gebunden. Aber eine stolze Mutterpflicht sah aus ihr hervor. Und als das Mädchen, das ihren Namen trug, todkrank lag und der ahnungslose Vater angeheitert von einer andern nach Hause kam, da schluchzte er, und alle Schande, die er ihr angetan, ward in ihm wach. Mathilde aber hat viel getragen und trägt noch, sorgt für ihre beiden Jungen. Als Mutter nur bleibt sie daheim, wenn auch Simoneit der Alte bleibt, sie ihn nur achtet, weil er fleißig ist und verdient, aber auch wild und toll. Und wenn er sich an

ihr vergreifen will, weint sie wohl auch heimlich. Und er staunt sie an, wenn er nüchtern ist. Kummer hat ihre Stirn hochgezogen und das gespannte Erwarten. Stumm und starr kennt man sie. Man kennt sie, wie sie lauscht und wartet. Und niemand sieht sie im Stübel, wie sie die beiden Jungen, die kräftig aufblühen, ins Reinliche bettet, wenn sie sie entschlafen sieht unter weichen Lidern — niemand sieht, daß sie dann noch immer reich aussieht, wie eine Gottesmutter, die an das Leben glaubt, und die ein Lachen und eine Liebe verklärt, vorausschauend, daß es doch kommen muß. — Wer weiß woher?"

Miniaturen

Eine tragische Grundstimmung hielt die kleinen Erzählungen „Aus Hütten am Hange" zusammen, idyllisch ist die Grundstimmung des kleinen Büchleins „Miniaturen" (1904). Einsame oder Einsamkeiten werden geschildert: Menschenseelen in der Nacht, im Sturm, Naturstimmen, stumme Naturspiele wie die lachenden „Totentänze" der um einen toten Seehund kreisenden Möwen. Alles ist Gleichnis: die Sprache der Dinge ist die Sprache der Menschen. Ihren Einklang zu einem Urakkord schildert ein Stimmungskünstler mit seltener Kunst der Darstellung von Farben und Tönen. Der feinste Ton, die zarteste Farbennuance wird wiedergegeben, aber so, daß ihre Wiedergabe wieder als feinster Ton und zarteste Farbennuance wirkt. Es liest sich wie ein süß verschämtes Bekenntnis, wie ein Ausplaudern verschwiegenster Geheimnisse, verschwiegensten Glückes der Natur. Voller tausend Wunder der Beobachtung steckt jede Skizze, aber nicht einem Satze haftet die Mühsal des sich zwingenden Beobachters an, etwas Unmühseliges, Schmeichelndes hat jeder Satz. Carl Hauptmann häuft auch nicht ziellos, er gruppiert Beobachtungsdaten zu Einheitsstimmungen, so daß trotz aller Schärfe der Beobachtung auch der Dämmer des Lichts, der Zauber der Schönheit, der durch Menschen in die Dinge hineingelegte, uns notwendige Sinn erhalten bleibt. Aus Nacht und Meer, die er nicht müde wird, zu preisen, aus einsamer Welle, aus dem Schrei des Sturmvogels in Licht oder Nacht hört er den Sinn des Lebens heraus, seines Lebens Sinn. Und dann ein andermal gegen die Vermenschlichung der Natur: alles scheint nur Formen-, Farben- und Lichtspiel zu sein und darin auch der Mensch selbst ein Formen-, Farben- und Lichtspiel. Mit einer zärtlichen Art wird von den Dingen gesprochen, man möchte den Satz wiederholen, den einer seiner Menschen sagt — er charakterisiert vortrefflich dies Büchlein romantischer Allnatur: „Da haben Seelen wie Bienen Süße aus allen Dingen gesogen."

Einhart der Lächler

Im Tagebuche hatte Carl Hauptmann einmal geschrieben: „Unser Leben schauend gelebt ist unsere Ernte gehalten." Und an anderer Stelle: „Zwecken nachjagen heißt der Notdurft verfallen. Wachsen ist sich zur Einheit ergänzen." Die beiden Sätze könnten als Motto über Carl Hauptmanns letztem Romane, dem Roman in zwei Bänden, „Einhart der Lächler" stehen. Er sucht ein Künstlerleben von seinen Anfängen bis zum Tode zu begleiten: ein seltenes Unternehmen, fesselnd schon durch den Umfang seines zeitlichen Rahmens in einer Zeit, die fast nur Jünglingsleben kennt und glaubt ein Menschenleben mit dem Ende der zwanzig schließen zu können. Der Roman ist unter Verzicht auf reiches äußeres Geschehen Seelengeschichte eines echten Künstlermenschen. Ein Fremder ist dieser Einhart Selle schon in der korrekten Familie des väterlichen Geheimrats, ein schlanker, magerer Mensch, mit Augen „voll Güte und Einfalt und dem verlorenen Lächeln eines Kindes". Ein Fremder bleibt er bis zum Tode, ein Sonderling, ein ganz Einsamer, „ein rechter Nimmersatt von Traum und Verachtung", ein „unheilbar Unbürger-

licher". Von der Mutter her ist ihm die „alte treibende Natursehnsucht" im Blute, die „Lust ins Unbestimmte hinaus", der Zigeunersinn „für die offenen Erdenräume, für Wälder und Heiden". Überall sucht er den innersten Sinn, nie gibt er sich mit Vorgesprochenem zufrieden, man müsse, sagt er, viel träumen über das Leben, um es ganz zu erfassen und aufzusaugen. Und „wie in allem bei Einhart, lief Traum und Wirklichkeit zusammen im Werke". Was ist, mit seinen Augen gesehen, der Künstler? — Der Tröster, der Verklärer, der Lebensdeuter, Lebensretter: „Heimweh", sagt er,

„Heimweh ist eine verborgene Urmacht. Wer weiß, aus welchem Paradies der Mensch ausgetrieben? Eine große Fremde ist die Welt.

Und es ist ein anderes, sich in dieser Fremde wissend heimisch machen, also daß man darin seine Wege findet. Ein anderes, aus eigener Schöpferfreude dieser Welt Gestalt und Glanz verleihen, in göttlichem Spiele dem ewigen Heimweh Ahnungen von Stillung und Erfüllung zuzutragen.

Ist es wahr, daß der Künstler aus diesem zutraulichen Hange zu den Wesen und Dingen dieser einen, weiten Sonnenerdenwelt — er allein — die Fremde der Erdentage vergessen machte, das starre Staunen und Ergrausen vor den Mächten in zartes Mitfühlen und Entgegendrängen verwandelte?

Der Erkenner findet sich zurecht in dieser großen Fremde.

Aber der Künstler bildete je und je den Trost, verklärte die ewigen Irrtümer alles Lebendigen in Leidensstufen des Aufgangs, machte aus den Sünden der Seele den großen Preis des Lebens, verriet uns und verrät uns immer neu die sinnige Bruderschaft zu Stein und Quelle, daß wir in Einöden und Felsgebirgen nicht mehr erzittern, gab den Vögeln unter dem Himmel und den Fischen im Meer Namen und Sprache und schuf Hoffnungen, daß wir mit Augen Paradiese wähnen."

Mit solchen Gedanken, in Erlebnissen, die sie vertiefen, wird Einhart ein Meister ... „wenn Meisterschaft der Name ist nicht für ein rundes, sicheres Können, sondern für das zähe Vorwärtsringen zum eigensten Eigentum". Er kann als Greis, ein Einsiedler nach wie vor, „ein Eremit ohne Kutte, ein Sinnierer" die Künstlerrückschau halten:

„Ich war einer, der aus der grau in grauen Welt Helligkeit auffing, Licht, Sonne, weil ich einmal als Kind die Sonne gesehen in blonde Mädchenhaare fallen und sie beglänzen. Seitdem liebte ich das Fest der Mühsal, den Glanz der irdischen Dinge."

Und er kann mit sieghaftem Lächeln im Sarge liegen.

Wie Carl Hauptmann in diesem Romane um die Darstellung einer Kunst- und Weltanschauung ringt, so ringt er auch um einen für diese Darstellung eigenen sprachlichen Ausdruck. Wie sein Einhart, gibt auch er sich nicht mit Vorgesprochenem zufrieden, nicht in Wortwahl, Wortstellung. Er liebt zusammengesetzte substantivische Neubildungen wie Dunkelstrahl, Dunkelsaum, Jungkind: es ist wie ein Versuch einer Rettung von der modernen Tyrannei des Adjektivums. Doch ist hier nicht der Ort für stilistische Einzelbetrachtungen. Alles in allem: das bisher umfangreichste Werk Carl Hauptmanns zeigt des Künstlers höchstes Wollen, eine Anspannung aller Kräfte auf den beiden für ihn bezeichnenden Gebieten: es zeigt den Stilsucher, es zeigt den Dichterdenker, der gestaltend letzte moderne Kunsterkenntnis, Weltanschauung erleben lassen will.

Zweites Buch

Entwicklungen aus dem Naturalismus
Gegenströmungen – Nebenströmungen

Erstes Kapitel

Los vom Naturalismus

Los vom Naturalismus

Ein Aufsatz Dehmels über die neue deutsche Alltagstragödie

Im Aprilheft des Jahrganges 1892 der Münchner „Gesellschaft" stand ein langer Aufsatz über „die neue deutsche Alltagstragödie". Richard Dehmel war sein Verfasser. Ein Gedichtband „Erlösungen" (1891) hatte eben seinen Namen bekannter gemacht: ein glühender Pathetiker, ein heißer Dialektiker, ein eindringlicher Didaktiker sprach aus Strophen, die rollend stürmen und klangweich verebben konnten. Seinem Geburtsjahre nach gehörte er zur Generation des Naturalismus, in Wendisch-Hermsdorf war er am 18. November 1863 als Sohn eines Försters geboren: seinem Ideenkreise nach stand er den Friedrichshagenern näher, die wie die Harts, Bölsche, Wille, unbefriedigt von der Kunst der Zeit, um die Wende der neunziger Jahre mit Leidenschaft und Inbrunst nach einem Wege aus der Enge des einseitigen Naturalismus heraus suchten.

Aus der Enge des Naturalismus heraus! Das ist auch das Leitmotiv von Dehmels Aufsatz. Beweisen will er am Anfang, hinreißen am Ende; Theorie ist sein Beginn, eine Predigt sein Schluß.

Der Dichter als Zukunftsschöpfer

Was will, fragt Dehmel, der Dichter? Und er hat immer etwas gewollt, allen „pseudoästhetischen Redereien über die ‚erhabene Zwecklosigkeit' des künstlerischen Schaffens" zum Trotz. Denn der Dichter ist Gestalter der Entwicklung der Zukunft. Sein Wesen ist klares Bewußtsein von der sittlichen Idee, klare Einsicht in die sittliche Idee der Zeit. Die sittliche Idee aber: das ist keine moralisierende Formel, sondern das ist die treibende Kraft im Entwicklungskampfe der Menschheit. Und der Dichter schafft Gestalten in denen, sie mögen im Kampfe „mit irgendwelchen schlimmen Mächten der Natur, des Lebens, der Zeit" siegen oder unterliegen, jene Kraft „mit Wucht und Klarheit verkörpert ist, deren Wesen und Handeln vom Glauben an jene Kraft und dadurch an die eigene Kraft erfüllt sind". „Das dichterische Zweckbewußtsein in höchster Potenz treibt zur Erzeugung naturgemäßer Idealgestalten, die den sittlichen Kampf der Menschheit zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Volke bewußt oder unbewußt spiegeln." Erfüllt solche Forderungen der Naturalismus? Gibt er, „was uns not tut, die dichterischen Offenbarungen der eigentlichen, zeitbewegenden, treibenden Kräfte der Gegenwart, die sich nur verkörpern lassen in zweckerfüllten, über das Durchschnittsmaß hinausragenden Idealträgern?"

Los vom Naturalismus

Der Naturalismus erfüllt die Forderung nicht, kann sie nicht erfüllen, schon durch seine „Technik der breiteren äußeren Lebensähnlichkeit". Er hat nur ein enges Gebiet, das Gebiet der stimmungsvollen Zustandsmalerei. Seine pedantische Schreibart, die die Umgangssprache peinlich nachbildet, „begünstigt die kritisch nachgestaltende Darstellung auf Kosten der sozial umgestaltenden". Sie reicht aus für die Wiedergabe lebensähnlicher Stimmungsbilder und durchschnittsmäßiger Menschen, Stimmungsmenschen, — Hamlets der Mittelsorte nennt sie verächtlich Dehmel. Die Schreibart läßt zu: eine genaue Darstellung plötzlicher Ereignisse, bestimmter dauernder Verhältnisse, unveränderlicher Eigenschaften; daher ihre treffende Verwendbarkeit für genrebildliche Skizzen à la Holz und Schlaf, für „unverbesserliche" Zustände und unvermittelte Leidenschaftsausbrüche, für eigenartige Nebenfiguren, überhaupt für bloße Vorführung von Gestalten. Die Schreibart versagt, sobald es sich darum handelt, irgendwelche Entwicklungsvorgänge, umwälzende Erlebnisse im Wesen der Gestalten überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Es fehlt einfach die Zeit für seelische Nachwirkungen bei dieser Technik der einleitenden Vorgänge, begleitenden Nebenumstände. . . .

Kritik der naturalistischen Technik

„Das Wesentliche wird erdrückt durch das Zuständliche... Tiefste Seelenregungen in ganzer Klarheit ans Licht zu ziehen ist die neue Schreibart aber auch deshalb unfähig, weil sie durch ihr grundsätzliches Vorbild, die Umgangssprache, von vornherein gezwungen ist, auf der Oberfläche zu bleiben. Auf diese Weise bringt sie allerdings einen täuschenden Schein alltäglicher Wirklichkeit zustande, zumal bei Nachahmung des Allbekannten, Gewöhnlichen, Gemeinen oder besonders gewaltsamer, aufdringlicher Erscheinungen. Jedoch das Bedürfnis des Menschen nach Deutung der Wirklichkeit, seine Sehnsucht nach ‚Wahrheit' geht dabei leer aus. Denn die Hauptsache, inwieweit nämlich bei den feineren und ungewöhnlichen Seelenregungen Wort und Gebärde tatsächlich den geistigen Zustand decken, bleibt jedesmal zweifelhaft."

Alltagssprache

Die ungeschickte Sprache des Alltags genügt für eine Gestalt wie Käte, sie versagt für Johannes Dockerat. Der Sprache der Wirklichkeit fehlt die konzentrierende Tiefe. . . .

„Jedesmal wenn man eine unwillkürliche, gerade durch die seelische Erregbarkeit höchst naturgemäße Geistesoffenbarung dieses Menschen und — mit ihr — des Dramas erwartete: auch dann immer nur ein technisches Gestammel nervöser Interjektionen zu vernehmen, das zerpflückt den Eindruck der dramatischen Gestalt... Eben das, was auch in der Sprache des Lebens unausgesprochen bleibt, obgleich es tatsächlich im Gefühle des Menschen vorhanden ist, die bewußte Ursächlichkeit bedeutsamer Handlungen, die Einheit des Ichs und seiner allmählichen Entwicklung nach Außen, vermag diese scheinwirkliche Kunstsprache nicht greifbar zu machen. Und so, indem sich der Künstler des erschöpfenden, vertiefenden, verdichtenden Ausdruckes entschlägt, indem er den seelischen Wert des dichterischen Wortes aus der Hand gibt, wird er dazu gedrängt, die Sprache seiner Geschöpfe selber zu kommentieren. Es entsteht das novellistische Zwischenschiebsel, die Polizeisignalements-Charakteristik, der Interpunktions-Naturalismus. Der Dichter fängt an, mit den Mitteln des Schauspielers zu arbeiten. Er überläßt es diesem, die Einheit herzustellen, die er selbst nur angedeutet hat; die Überzeugung der Wahrscheinlichkeit überläßt er für die entscheidenden Augenblicke dem günstigen Zufall, nämlich der Tüchtigkeit des Interpreten. Aber der Gedanke des Schauspielers kann wohl die überzeugende Kraft des Wortes unterstützen: ersetzen kann er es nicht... Ich flehe zu allen Musen aller Völker und Zeiten, daß die Zeit niemals kommen möge, in der ein Dichter die klare praktische Ausgestaltung seines Willens im Ernste anderen überläßt! Das ist schon nicht mehr naturalistische Tragödie: das ist die — Tragödie des Naturalismus selber."

Der Künstler, meint Dehmel weiter, dürfe eben nicht die individuell zuständlichen Ausdrucksmittel auf Kosten der typisch entwickelnden ins Breite treiben, sonst werde er eben trotz aller sauberen Arbeit oberflächlich oder redselig. Und immer fehlte seinem Werke der Glaube an die Notwendigkeit der Handlung. Denn:

Los vom Naturalismus

Individuell zuständliche und typisch entwickelnde Ausdrucksmittel

„Was soll die feinste Mosaikarbeit treffendster Einzelzüge, wenn wir doch überall die Spältchen und Risse sehen, wo sie zusammengeleimt sind. Ist etwa der Formalismus nüchterner Berechnung erstrebenswerter als der schönlicher Gaukelei? Ist denn die Haut schon der Leib, und ist der Leib der Mensch, und ist der Mensch sein Leben, und ist *sein* Leben seine Zeit? Wollt denn ihr Dichter bloß noch das Staunen erlesener Kenner erregen, wollt ihr nicht mehr überwältigen! Was soll diese Nachäffung der Wirklichkeit, wenn ihr doch spürt, daß sie *an sich* nichts sagt, wenn die abstrakten Vermutungen der Wissenschaft zu konkret persönlichen Schicksalsgesetzen aufgebauscht werden müssen! Ist eine solche Scheindienerei in der Kunst etwas anderes, als wenn die Wissenschaft, in mißverstandener Übertrumpfung der induktiven Methode, verzichtend auf jede Intuition umfassender Geister, zurückkehren wollte zur Kuriositätensammelei vergangener Jahrhunderte!... Also: Verdichtung und Steigerung der Wirklichkeit, auch was die Form angeht: Sonst kommen wir zu nichts. Kunst und Natur sind eben Eines in dem oberflächlichen Sinn der Nachahmung des Augenscheines, der bloßen Wiedergabe sinnlicher Eindrücke... Nicht Nachahmung der Natur ist es, was den Schein der Wirklichkeit am Kunstwerk erzeugt, sondern lediglich *Anpassung* der Erfindungs- und Einbildungskraft an die natürlichen Zusammenhänge, soweit wir diese in den Erscheinungen erkannt und erfaßt haben; darum werden auch wohl kaum zwei Menschen zu finden sein, die sich vollkommen einig wären über den realistischen Maßstab. Aber diese Anpassung an die Mechanik der Erscheinungen ist noch nicht die Kunst als *Ganzes*. Denn das künstlerische Schaffen ist, wie jede andere menschliche Produktion, *Umwertung* von Rohstoffen, nicht bloße Wiedergabe, Ausbreitung des rohen Stoffes selber, und der Rohstoff des Künstlers ist eben die Welt der Erscheinungen im *Spiegel seiner Sinne*...

Und darum Krieg von nun an diesen Stimmungsstudien ‚nach der Natur', wenn sie sich als fertige Kunstwerke ausgeben; so nützlich sie auch waren, den Heuchlern und Gauklern das Handwerk zu legen. Wollt denn ihr Dichter im Nützlichen stecken bleiben, selber zu Handwerkern werden? Wozu *gab* euch die Natur die Kraft, Menschen zu formen, wenn ihr selbst euch die Hände binden wollt mit einer Form der Unkraft! Sollen wir denn immerfort im Seichten fischen? So fahrt doch *hinaus* auf den See Genezareth, und ihr werdet sehen: auch diese Netze zerreißen! —

Ja! ich predige jetzt. Aber das wollt ich auch! Krieg! — — Freilich, in einsamen Nächten, wenn der Gedanke ein Scherflein gilt und das Gemüt Millionen verschenkt, wenn ich mit heißen Augen über die Dächer Berlins sehe und die tausend Spitzen und Zacken der dunklen Stadt auf die funkelnde Ewigkeit weisen, wenn ich ein schmelzendes Erz bin unter dem glühenden Odem der unerforschlichen Inbrunst: ja *dann lieb* ich euch alle, möcht ich euch alle umarmen, helft ihr doch alle das Unkraut jäten, den Acker lockern, drin sie sprießen, die purpurnen Traumblumen, die flammengelben Ähren der Zukunft! Aber die Zukunft beginnt schon! mit jedem Tag, mit jedem Augenblick beginnt sie und — ist da, wenn *ihr sie bringt*! — Auf, laßt uns wieder Menschen machen! heute treibende! ein Bild, das uns gleich sei! uns, den Schaffenden! Propheten der Sonne, was säumt ihr?! —"

Der Aufsatz war ein Symptom. Los vom Naturalismus! So rufen nicht nur die Hellen, Wachen, Starken, Ganzen, Zweckbewußten wie Dehmel: so rufen auch die Zerrissenen, Zwecklosen, Müden, die Träumer. Zu anderen Zielen, mit anderer Begründung, aber einig im Ausgangspunkte: Über den Naturalismus hinaus!

Los vom Naturalismus

Überwindung Zolas in Frankreich

Im Ursprungslande des europäischen Naturalismus, in Frankreich hatte die Bewegung begonnen. Im Jahre 1880 hatte Zola die Jungen für sich: da erschienen die „Soirées de Médan", jene Novellensammlung, die außer Zolas „Sturm auf die Mühle" die „Boule de suif" von Guy de Maupassant, den „Sac au dos" von Joris Karl Huysmans und Novellen von Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis enthielt: ein programmatisches Bekenntnis zum Naturalismus. „Den glühenden Bewunderer und treuergebenen Freund" Zolas hatte sich Huysmans im Jahre 1878 in der Widmung seiner „Soeurs Vatard" genannt. Im Jahre 1884 aber war Huysmans mit seinem Romane „À rebours" schon ganz anderen Zielen zugewandt. Und im Jahre 1887 war er der Führer der Jungen, die sich nach dem Erscheinen von Zolas „La Terre" von ihm lossagten: bald ist Zola allenthalben, im In- und Auslande, bei den Jungen und Jüngsten mit etwas verächtlicher Betonung der französische „Marktmeister", ein „talentvoller Vielschreiber, der einen beliebigen Stoff herausgreift".

Huysmans

Kritik des Naturalismus in Là-bas

In dem Einleitungskapitel seines 1891 erschienenen Romans „Là-bas" rechnet Huysmans mit dem Naturalismus ab. Der Naturalismus hat — das ist etwa der Inhalt des Gesprächs zwischen dem Radikalen Des Hermies und dem vermittelnden, die Maske des Durtal tragenden Huysmans selbst — der Naturalismus hat seine unvergeßlichen Verdienste. Die Naturalisten sind es, „die uns von den unmenschlichen Puppenspielen der Romantik befreit haben, die von der Literatur eines Perückenstockidealismus und der Magenschwäche eines alten, durch das Zölibat exaltierten Mädchens einen Auszug gemacht haben! Im ganzen haben sie nach Balzac sichtbare und handgreifliche Wesen geschaffen und sie in Einklang mit ihrer Umgebung gebracht; sie haben an der von den Romantikern begonnenen Sprachentwicklung geholfen; sie haben das wahrhafte Lachen gekannt und haben manchmal selbst das Geschenk der Tränen gehabt". Und Hut ab vor Flaubert und den Goncourt, diesen ehrlichen, aufrührerischen, stolzen Künstlern, die ihr Jahrhundert nicht anbeteten!

Joris Karl Huysmans

Bildnis von F. Valloton im Pan I (1895) Heft 2

Und auch Zolas Werk ist voll Verdienst. Man soll ihm „den schwerfälligen Steinmörtel seines großen Stiles" nicht vorwerfen, weder „seine Schiffsbrückenausdrücke, noch sein Abtritt- und Spitalwörterverzeichnis": — denn „man kann mit einem Schutt von Ausdrücken und mit einer Überteerung von Worten enorme und mächtige Werke aufbauen, l'Assomoir ... beweist es". Auch ist Zola ein großer Landschaftler und ein bewunderungswürdiger Volksdolmetscher. Aber das alles ist er doch nur, weil er in seinen Werken *nicht* den Theorien seiner Artikel folgt, nicht den Theorien des Naturalismus,

der Niedrigkeitsfanatismus ist. Man sieht's an seiner Schule. Sie beschränkt sich auf monotone Studien mittelmäßiger Wesen, nimmt endlose Inventarien von Salons und Feldern auf, sie kramt Laiengelehrsamkeit aus: es ist eine kriechende, platte Kunst, die „Asselhafte" könnte man sie nennen. Simple Zeitungsanekdoten sind ihre Werke, ohne Stütze einer Idee über das Leben, über die Seele, welches sie trägt. Ist man fertig mit Lesen, so erinnert man sich nicht mal mehr ihrer unkeuschen Beschreibungen, ihrer abgeschmackten Reden: man fragt nur: wie konnte ein Mensch drei- bis vierhundert Seiten schreiben, „wo er uns absolut nichts zu entdecken, nichts zu sagen hatte?" Los vom Naturalismus

Das ist der Hauptvorwurf: der Naturalismus ist eine niedrige Kunst, eine Kunst des Materialismus, eine Kunst der Demokratie, eine Kunst des Amerikanismus der Sitten, eine feile, dem Geschmack der Menge schmeichelnde Kunst. Er ist plattester Rationalismus. Alles Übernatürliche verwirft er, er leugnet den Traum, er begreift nicht, „daß die Neugierde der Kunst da beginnt, wo die Sinne zu dienen aufhören". Er sieht nicht die Mysterien, die uns umgeben. Jede Leidenschaft, alles weiß er nur platt mit „Begierden und Instinkten" zu erklären: „Brunst und Narrheitsanfall" sind seine einzigen Diagnosen. „Im ganzen hat er nur das Untere vom Nabel an durchwühlt und ist banal abgeschweift, sobald er sich den Weichteilen näherte. Er ist ein Bruchschneider von Gefühlen, ein Bandagist der Seele, und das sagt genug."

Wie aber, fragt Huysmans-Durtal, über ihn hinauskommen?

Spiritualistischer Naturalismus

„Man müßte, sagte er sich, die Wahrheitsliebe der Dokumente, die Genauigkeit der Details, die gut ausstaffierte und nervöse Sprache des Realismus bewahren, aber man müßte sich auch zum Seelenschöpfer machen und das Mysterium nicht durch Sinneskrankheiten erklären wollen; der Roman müßte sich, wenn das möglich wäre, von selbst in zwei Teile teilen, die nichtsdestoweniger zusammengeschweißt oder vielmehr vermengt sind, wie sie es im Leben sind, in den der Seele, in den des Körpers und sich mit ihren Reagentien, ihren Konflikten, ihrer Bedeutung beschäftigen. Man müßte, mit einem Worte, dem großen von Zola so tief gefurchten Weg folgen, aber es würde notwendig sein, auch einen parallelen Weg in die Luft zu ziehen,... mit einem Worte einen spiritualistischen Naturalismus zu schaffen; das wäre anders stolz, anders vollkommen und stark."

Là-bas

Der Roman „Là-bas" sollte dies Programm erfüllen. Er erzählt von dem Schriftsteller Durtal, der die Geschichte von Gilles de Rais schreibt, jenem mittelalterlichen Ungeheuer von Menschen, gegen den der berüchtigte Marquis de Sade ein harmloser Stümper war. Und während Durtal sich in die Lebensgeschichte dieses Kinderschlächters, in die furchtbare Seelenverfassung dieses perversen Wollüstlings und in die Geschichte des mittelalterlichen Satanismus vertieft, muß er erleben, wie in der Gegenwart, mitten im hellen Paris, der Teufelskult noch blüht, wie Priester schwarze Messen lesen, die den Teufel loben, aber Gott und Christus und die heilige Jungfrau verfluchen, beschimpfen und beschmutzen, und wie im Satanskulte die wildesten Fleischeslüste Befriedigung suchen und finden. Gehetzte Seelen werden geschildert: einst war das Seelische nur körperliche Funktion, jetzt ist die Seele das Treibende, Gestaltende, Greifbare. Versunken scheint der Materialismus, der Rationalismus, das platt-Alltägliche, die Kontrolle der Sinne: man will gerade einen „Ausblick über die Sinne in ferne Unendlichkeiten". Herauf steigt das Rätsel, es reizt das Geheimnis der Irrwege Verwirrter und Ver-

Los vom Naturalismus

irrter, es reizt, „Seelenstürme" darzustellen. Das Außergewöhnliche, das Übernatürliche, der Glaube gewinnt wieder Macht, die Schleier der Mystik gleiten über die Welt der Sinne.

Zur Mystik hin

Ein Teil der älteren Führer war vorangegangen. Seit „Rosmersholm" ward der Nebel des Geheimnisses um die Ibsenschen Dramen dichter und dichter. Strindberg bekehrte sich und Anne Garborg ward mit dem Romane „Müde Seelen" (1892) gläubig. Und von Rätseln umgeben, durchdrungen scheint Leben und Werk derer, die nun Führer werden, der Nietzsche, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Maupassant, d'Annunzio, Jens Peter Jacobsen, Maeterlinck, Oscar Wilde. Es ist natürlich unmöglich, Leben und Werk so vieler auf eine Formel zu bringen, aber für die Mehrzahl paßt die Formel, die Baudelaire für sein Leben fand: l'horreur de la vie et l'extase de la vie.

Der neue Künstlertypus

Ein ganz anderer Menschen- und Künstlertypus beginnt damit zu wirken. Was sind das alles für seltsame Menschen! Welch seltsames selbstgeschaffenes, erbetenes oder erlittenes Schicksal haben sie! Wie gefriedet erscheint das Leben der Zola, Tolstoi gegenüber ihrem; nur Dostojewskis Schicksal, nur etwa Strindbergs oder Knut Hamsums vielseitige Lebenserfahrungen kommen ihren gleich. Bei Zola hat man das Gefühl, er steht über den Wellen, die er beschwört: — sie sind drin, ihre Opfer mehr als ihre Bezwinger. Wie bürgerlich ungefährlich erscheinen Zolas Entdeckungsfahrten in die Welt der Dinge, der Zustände gegenüber ihren Experimenten, ihren Entdeckungsfahrten in die Tiefen, die Abgründe der eigenen Seelen. Die einen kommen zu ihnen durch Schicksal, die anderen, wie Barbey d'Aurevilly, wie Villiers de l'Isle-Adam, betreiben sie als eine Art Sport, der ihnen neue Lebens-, neue Schicksalsmöglichkeiten zeigen soll, und der sie nun erhebt und erniedrigt,

Verlaine

erhitzt und erkältet, immer in Atem hält. Da ist Paul Verlaine (1844—1896), der als Dichter lyrischer Urlaute, so innig zart, so einfach tief sein konnte: ein Doppelgesicht hat das Bild des Menschen. Einen im Grunde kindguten Menschen, der aber schwach und lenksam, weiblich nachgiebig ist, macht der Absinth zum Lüstling und Zyniker. Und doch nicht ganz, immer nur halb: heute beichtet er, betet er, schlägt sich in Reue und Angst, morgen tobt er; immer trinkt er, Sünder und Beter, Priester und Faun, ein inbrünstiger Bekehrer zum Glauben und unflätiger Lehrer aller nur denkbaren Perversitäten zugleich. Ein weicher, in Kindheitserinnerungen seliger Mensch, der doch der Trägerin dieser Erinnerungen, der ewig gütigen Mutter, im zornigen Rausche ans Leben will, ein Dichter der zartesten Gedichtsammlung, der „Bonne chanson", der die bien-aimée dieser wunderbaren Verse und ihre Kinder verläßt, um dem jüngeren Artur Rimbaud zu einem Vagabundenleben durch halb Europa, durch Spitäler und Gefängnisse, zu folgen: ein Willenloser unter einem brutalen Willen, der nur im Paroxysmus des Zorns sich freimachen will, auf den brutalen Freund schießt, zwei Jahre im Kerker untertaucht, um als frommer Sänger der Jungfrau Maria und mystischer Gottversunkenheit wieder unter die Menschen zu kehren. Ein Trinker aber wie einst, den der Absinth auch um die Leidensfrucht dieser stillen Jahre bringt. Denn ein trauriges Literatendasein ist das Ende: Verlaines Leben versinkt in Krankheit, Schmutz und lächerlicher Eitelkeit. Aus einem der ersten Lyriker Frankreichs wird ein Fabrikant frommer Verse, ein Techniker gemacht einfacher Lieder, und das schlimmste — der Pornograph der „Femmes" und „Hombres".

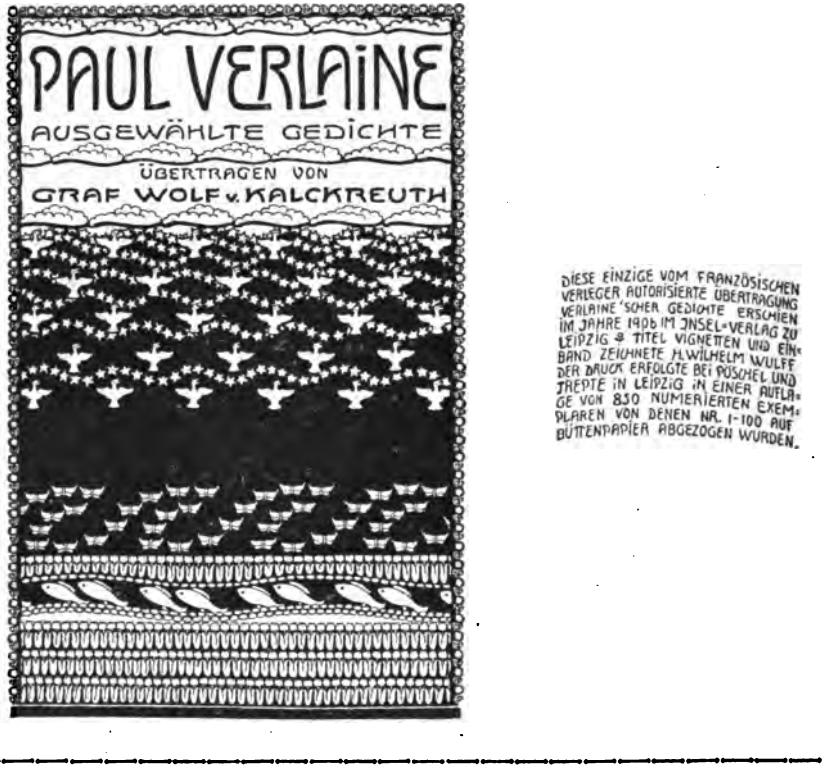
Paul Verlaine

Nach der Radierung von Anders Zorn aus der Zeitschrift Pan II (1896)

Los vom Naturalismus

Und was für eine Gestalt ist gar erst Artur Rimbaud (1854—1892), Verlaines Schützling anfangs, dann sein Führer und Freund, bis die Freundschaft nach Verlaines vergeblichem Bekehrungsversuch mit einer wüsten Schlägerei der beiden Trunkenen am Neckar begraben wird. Ein Hüne mit Bärenkräften, der trinkt wie Verlaine, aber nur, um im Rausch zu genießen, glühendere, wildere Visionen vor die maßlose Seele zu zaubern. Ein Dichter, der mit zwanzig Jahren nichts mehr schreibt, weil es ihm wichtiger ist,

Rimbaud



seinen Visionen zu leben, weil sein Schicksalshunger nach Erschütterungen durch das Leben verlangt, weil seine Kraft sich unter Menschen, nicht in der Sprache austoben muß. Ein Weltbummler, der durch alle Länder Europas zieht, in aller Länder Gefängnissen sitzt, bis er in Afrika, einem Lande höherer Möglichkeiten für ihn, „Entdecker, Feldherr, Eroberer" ist. Der Abgott einer jungen Literatenschar, er selbst ein Verächter aller Literatur, der nie etwas drucken ließ.

Maupassant

Oder was ist das Wanderleben der letzten Lebensjahre von Guy de Maupassant (1850—1893) für ein Leben in Angst und Rausch, „zum Unbekannten, zum Leiden, zum Tode ein schmerzliches Streben!" Wie ist da unlöslich verschlungen das Suchen und Fliehen eines unabwendbaren Schicksals, Furcht

vor dem Grauen und Suchen des Grauens, Qual der Ekstasen und Reiz der Ekstasen, ein Fiebern nach Träumen und Visionen, und die Unmöglichkeit, ihre Dauer zu beschwören. Wie sind da für ein krankhaft überhitztes Gehirn die gefährlichen Reize des Äthers, des Kokains, des Morphiums, des Haschisch, halb Betäubungs-, halb Sensationsmittel, — das Ende ein tieferer Schauder, eine schwerere Angst, eine quälendere Halluzination. Und aus welchen Ängsten müssen Werke wie „Le Horla", wie „Qui sait?", wie „La vie errante" entstanden sein, durch die ein Kranker der Halluzinationen sich dadurch zu erwehren sucht, daß er wie ein Arzt wissenschaftlich die Symptome aufnimmt, als Künstler sie verwertet. Vergeblich: in der Nacht des Wahnsinns taucht Werk wie Leben unter.

Los vom Naturalismus

Maupassant

Photographie von P. Nadar Paris

Aber auch die Sieger, die sich hochrangen, durchdrangen, standen eine Zeit in trüber Flut wie Maeterlinck, wie Verhaeren. In welche Seelenängste lassen Maeterlincks Dramen blicken! In welche Todesreiche! In welches Grauen und Grausen der Seele und des Geistes Verhaerens Visionen in der Trilogie „Les Soirs", „Les Débâcles", „Les Flambeaux Noirs!" Ewige, kalte, einsame Nacht scheint über der Welt zu liegen. Von der Vergangenheit geschieden — man kann ihrer gedenken, aber sie ist keine Führerin mehr —, der Zukunft noch nicht mächtig, so quält sich ein einsamer verlassener Mensch ratlos mit Ewigkeitsgedanken ab. „Je suis l'immensément perdu" klagt und tröstet sich ein moderner Gottsucher.

Verhaeren

Andere Ideale, andere Gewohnheiten kommen auf. Die Schätzungen verkehren sich fast. National war man zur Zeit der ersten Moderne und des Frühnaturalismus: erst jetzt fühlt man international. Man will nach Nietzsche lieber ein „guter Europäer sein". Am Worte „deutsch" — man gibt ihm eine ein wenig verächtliche Bedeutung — haftet leicht der Nebensinn des Engen, Biederen, „Faden" — und man will alles andere eher sein als bieder und fad, als ungefährlich.

Die neuen Wertungen

Internationalität

Sozial dachte der Dichter des Naturalismus: er war Altruist. Jetzt ist man meist Individualist, Subjektivist, Egoist, Anarchist oder Aristokrat. Einst war die Masse ein Lebensstudium wert — was war Hamlet gegenüber

Egozentrisch

Los vom Naturalismus

einem beliebigen Totschläger aus dem vierten Stande! Man hatte Mitgefühl mit seinem Leide, Bewunderung für seinen Kampf. Jetzt hat man andere Sorgen, die Masse ist der unterste große dumpfe Haufen der großen kulturlosen Menschheit: was hat der Künstler mit ihr zu schaffen! Und wer kein Massenverächter ist, der weiß doch wenigstens wie Wilhelm Weigand eines: ohne Elend, ohne Knechtschaft keine „Menschheit".

Zeichnung von Geo. Depuis zu Maupassant, Sonntagserlebnisse eines Pariser Spießbürgers (Paris P. Ollendorf, deutsch bei Julius Bard in Berlin) Kapitel: Die öffentliche Sitzung

Daß ich hoch im Lichte gehe,
müssen tausend Füße bluten,
Tausend küssen ihre Ruten,
Tausend fluchen ihrem Wehe;

Müssen tausend Hände weben
tief im Dunkel Himmelsgaben;
tief in Schmutz und Nacht vergraben,
Tausend ihrem Gott vergeben. —

Der Künstler wird — immer mit Ausnahme der Besten wie Dehmel — Selbstzweck. Er baut sich seine eigene Welt fern dem Leben. Zur Zeit des Naturalismus sehnte man sich nach dem schmucklosen Leben der Ärmsten, man hatte arm mit Armen sein wollen: jetzt umgibt man sich mit einer Fülle von Komfort. Ein kahler Raum war einst genug, jetzt braucht man ein „Intérieur". Aus allen Zeiten schleppt man die Anregungen herbei, Kunstgegenstände aller Völker, um sich in „Stimmung" zu bringen, sein Leben zu verschönen, seinen verhätschelten Nerven ein „Fest" zu bereiten. Auch die Bücher, die Zeitschriften erscheinen in neuem kostbaren Gewande.

Ästhetizismus

Man kostümiert sich, da die Welt draußen so häßlich ist, und schwärmt für einen Kostümkünstler wie Wilde. Man ist Ästhet oder Dandy oder Dilettant, d. h. Liebhaber alles Erlesenen, man ist „sublim", man ist „differenziert". Natur ist nicht mehr das mit Enthusiasmus ausgesprochene Erlösungswort, nicht mehr ist Natur und Kunst eins, sondern die Natur wird fast als Feindin empfunden, als das Häßliche, das Alltägliche. Der Naturalismus ging in die Nähe, jetzt reizt das Exotische, das ganz Ferne, das Mystische, das Verschwommene. Einst wollte man wirken, helfen, jetzt will man genießen. „Es ist vor allem unleugbar, daß der Dichter in allererster Linie sich selbst und in zweiter Linie dem Genießenden die raffiniertesten" — man beachte das Wort! — „Genüsse zu verschaffen sucht" heißt es einmal in jenen Jahren. Dem Beobachtenden war die Welt ungeheuer reich, dem Ge-

nießenden war sie arm, er muß sich „künstliche Paradiese“, seltene „Sensationen“ schaffen. Feinere Genüsse, feinere Empfindungen ist das Ziel, Farben nicht nur sehen, auch hören, Töne nicht nur hören, auch sehen. Grotesk spielerisch artet das aus in dem bekannten Helden von Huysmans' „À Rebours“. Er wohnt in einem Turm, und der Saal ist wie eine Schiffskabine gebaut. Er hat sich eine Mönchszelle eingerichtet mit einer Schnapsorgel. Denn da ihm Curaçao Klarinettentöne, Kümmel einen Oboenton, Anisette die Flöte, Kirsch die Trompete vorzaubert, so kann er sich mit einem Schlückchen hier und einem Schlückchen da ein ganzes Orchesterwerk vorspielen. Das „nur ja nicht wie die andern“

Emile Verhaeren
Nach einer Zeichnung von Ch. Hernier (1906)
Aus der Sammlung „Die Dichtung“ Band 38 Verhaeren v. Joh. Schlaf
Verlag Schuster & Löffler in Berlin

Die Ebene von Emile Verhaeren
Getreu übersetzt von Emil Rudolf Weiß
Zeichnung von E. R. Weiß für die Insel Jahrgang II Nr. 7
Inselverlag Leipzig

ist hier karikiert. Aber es ist die Grundempfindung vieler. Nie war das Künstlerbewußtsein stolzer. „Es gibt entweder Künstler oder Philister. Tertium non datur. Und zwar ist alles Philister, was nicht Künstler ist“ lautet ein Paradoxon der Zeit. Einst hatte man Mitleid mit der ganzen Welt, jetzt nur mit sich. Die Zeit des Naturalismus und Sozialismus war eine Art Morgenröte im Aufgang. Jetzt ist man müde, ratlos, zerklüftet, trotz allem Künstlerbewußtsein seiner stolzen Einsamkeit nicht froh.

Los vom Naturalismus

Man fühlt sich als krankes Kind „fin de siècle", als Kind einer letzten Zeit, wie wenn auf das neunzehnte Jahrhundert nie ein zwanzigstes folgen könnte. „Wir sind die Dichter des Niedergangs, des Abends, des Versinkens . . ." sagte Verlaine in Paris zu Rudolph Lothar. — Dichter des Versinkens, Dichter der Décadence!

Décadence

Da steht das Wort der Zeit, ein Kampfwort, ein Modewort, das alle berauscht, betört, ergreift oder ärgert, der einen Spott, der anderen trübsinnige Erkenntnis oder kokettes Bekenntnis, das vieldeutige Wort, mit dem man jongliert, seine Überlegenheit beweist, des anderen Wert anzweifelt, mit dem man Krankheit und Gesundheit zugleich beurteilen will. Kritiker gebrauchen das Wort als Zusammenfassung für alle die Erscheinungen, die von einer mangelnden Kraft sich durchzusetzen, von verzärtelter Rücksichtnahme, von Instinktunsicherheit zeugen, — das ist Nietzsches Terminologie, und von seiner Auffassung der Décadence wird später noch die Rede sein. Oder man will mit dem Worte alle Perversitäten, sexuelle namentlich, treffen. Oder man verwechselt Begleiterscheinungen von einem werdenden Neuen, die die Menschen ängstigenden, verwirrenden Begleiterscheinungen der Verfeinerung aller Sinne, der größeren Empfindlichkeit für alle Eindrücke, also flüchtige Schatten neuer Tugenden, mit der Müdigkeit der kranken Nerven Degenerierender. Nicht ohne Schuld mancher Dichter. Zwar bestreiten Künstler wie Dehmel und Schlaf mit Recht ihre Zugehörigkeit zur Décadence, wir leben, betont Dehmel, in einer Renaissance; aber was Dehmel nie hatte, was Schlaf als Übergangserscheinung zuzeiten zu überwinden hatte, eine gewisse Müdigkeit, daraus machen kleinere, lieber gehörte Mitläufer ein kokettes Spiel. Man spielt den Kranken, den Abnormen, den Müden, man gefällt sich als Blasierter, im „müden Gleichmut enttäuschter Seelen", man kokettiert mit seinen abgestumpften Nerven, mit seinen seltsamen Lüsten.

Verhaeren

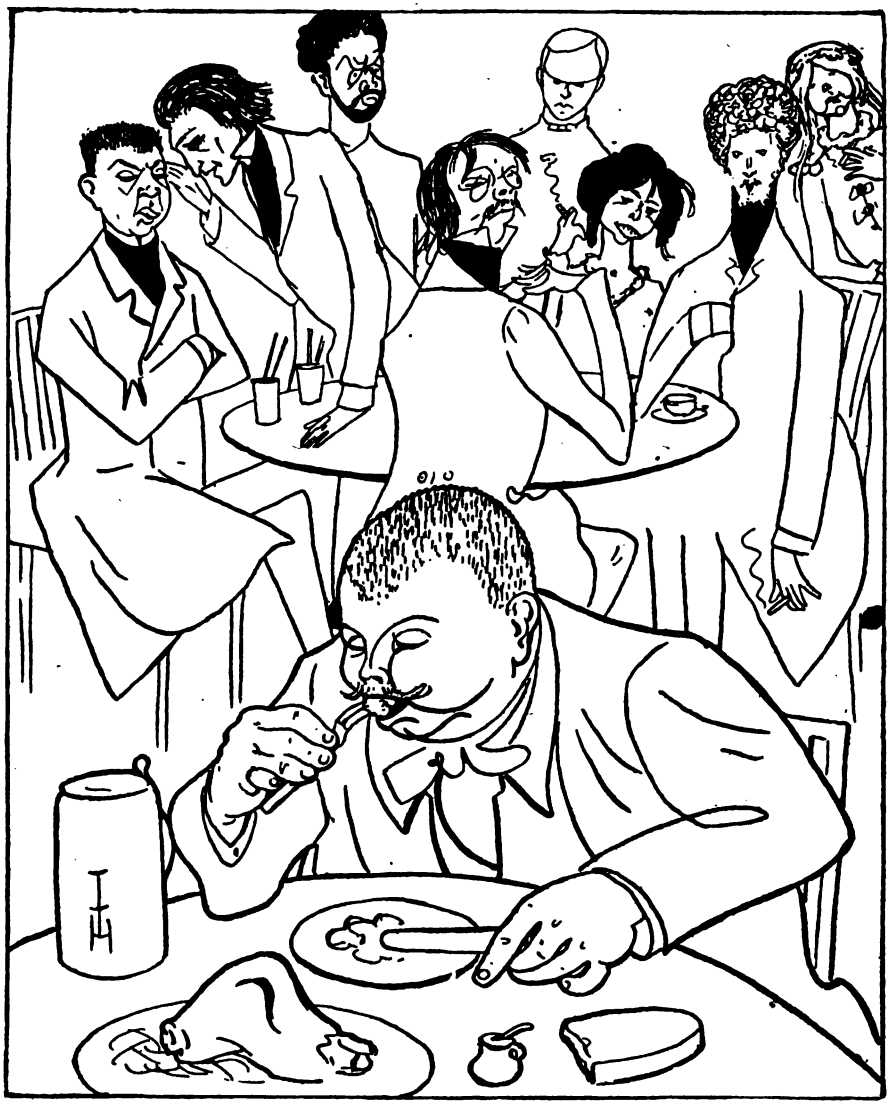
Karikatur von **Maurice Romberg**
Aus Joh. Schlaf Verhaeren
Verlegt bei Schuster & Löffler in Berlin

„Ich liebe die hektischen, schlanken
Narzissen mit blutrotem Mund;
ich liebe die Qualengedanken,
die Herzen, zerstochen und wund.

Ich liebe die Fahlen und Bleichen,
die Frauen mit müdem Gesicht,
aus welchen in flammenden Zeichen
verzehrende Sinnenglut spricht.

Ich liebe die schillernden Schlangen,
so schmiegsam und biegsam und kühl;
ich liebe die klagenden, bangen,
die Lieder voll Todesgefühl.

Ich liebe die herzlosen, grünen
Smaragde vor jedem Gestein;
ich liebe die gelblichen Dünen
im bläulichen Mondenschein.



Moderne Dichter

Zeichnung von Th. Th. Heine

„Wir können nicht mit ihm verkehren, er ist nicht erblich belastet"

Simplizissimus Jahrgang VI (1901/2), Nr. 7

Los vom Naturalismus

Ich liebe die glutdurchtränkten
die Düfte, berauschend und schwer;
die Wolken, die blitzedurchsengten,
das graue, wutschäumende Meer.

Ich liebe, was niemand erlesen,
was keinem zu lieben gelang;
mein eignes urinnerstes Wesen
und alles, was seltsam und krank.

(Felix Dörmann.)

Die neue Dichtung

Th. Th. Heine hat diese Degenerationslüsternen im „Simplicissimus" einmal derb, aber treffend (man sehe die hier wiedergegebene Zeichnung) karikiert.

Wie die Lebensgewohnheiten, die Lebensschätzungen von denen der jüngsten Vergangenheit verschieden, fast ins Gegenteil verkehrt sind, so zeigt natürlich auch ihr künstlerischer Ausdruck, die Dichtung, ein anderes Gesicht. In der Umwelt, dem Milieu verschwand einst der Mensch. Die Welt der Dinge

Psychologie

war eine Welt immer neuer Geheimnisse. Jetzt ist es die Welt der Seele. Die Lust, die Dinge zu beobachten wird abgelöst von der Lust, sich, seine Seele zu zergliedern. Zola verliert, Stendhal und die Goncourt gewinnen an Beachtung. Bourget, der Stendhalschwärmer, kommt auf. Zola und mit ihm der Naturalismus hatte meist Instinktmenschen gegeben, Milieuprodukte. Bourget schreibt Seelenanalysen. Er wählt hochgebildete, „differenzierte" Menschen, um ein Modewort der Zeit zu wählen, Menschen mit leisen Regungen, zarten Nerven, wachem Geiste, scharfem Verstande, Menschen, die über sich grübeln, sich handelnd beobachten. Er zergliedert gesuchte Moralkonflikte. Er ist „Psychologe", und Psychologie ist das zweite Wort dieser Zeit. Man liebt sie medizinisch, wissenschaftlich oder pseudowissenschaftlich zu fundieren, und die Kritik ahmt das, oft ans Lächerliche streifend, nach. Etwa in diesem Stile: „Die Wollenskraft, im Durst nach Sensationen zerspellt, hat eine Mischung mit dem potenzierten Kohäsionsbedürfnis eingegangen zu raffinierter Geschlechtlichkeit. . . . Die sensationale Verdampfung der lebendigen Schwingungseindrücke auf dem Schwingungsskelett entspricht deutlich der Langsamkeit der psychophysischen Tätigkeit." Das sind Sätze aus einer Kritik von Dörmanns „Neurotica" aus dem Jahre 1892.

Kultus der Schönheit

Schönheit, Feierlichkeit, Getragenheit, das waren noch jüngst fast verpönte Worte. Jetzt erstrebt man sie wieder. Etwas Priesterliches, etwas Magisches, etwas wie Weihrauch weht durch die Dichtung, dumpf, beklemmend, schwer. Und die Schönheit ist weniger eine Schönheit der Linien, als der Farben, seltsamer Farben, seltener Farben, und später nicht mehr der Farben, sondern der Melodie. Und in der Schönheit ist viel Trauer, viel Melancholie. Die Zeit unterschreibt gern, was Baudelaire über das Schöne dachte. Es bedeutet für ihn eine Art düsterer Glut, es ist unbestimmbar deutungsreich. Eine „schöne" Frau muß verwirrende Gedanken erwecken, Gedanken an Wonne und Trübsinn, an Melancholie, Mattigkeit und Übersättigung, an Liebesbrunst und Lebensgier und doch wieder an bitteres Wehgefühl aus darbendem oder verzweifelndem Herzen. Das Mysterium des Leidens gehört zum Schönen. So auch ein schöner Mann: ein düsterer Brand muß in ihm sein, er muß geistige Bedürfnisse haben, voll Ehrgeiz sein, den er zurückdrängt, gefühllos aus Rache, und unglücklich. Denn es kann zwar eine Schönheit geben, verschwistert mit Glück und Freude. Aber Freude ist ein zu gemeiner Putz, während die Melancholie der Schönheit vornehmer Begleiter ist: ja, es gibt keine Schönheit ohne Unglück.

Subjektivität

Objektivität hatte man jüngst als Grundgesetz der Kunst proklamiert: nun heißt das Losungswort Subjektivität. Dem Mahnworte: Beobachte und

Rausch

studiere! setzte man gegenüber: Berausche dich! Sei trunken! Lebe in Ekstasen!

Zeichnung von E. M. Lilien zu den Gesängen von d'Annunzio
Verlag Schuster & Löffler Berlin

Nicht das Häßliche suche auf, aber das Furchtbar-Schöne, das den großen Zug des Todes, der über diese Erde, in unserer Zeit zumal, geht, wehmütig verklärt, erst für die Sinnenfrohen, Klangfrohen, Farbenberauschten rechtfertigt. Man konnte Nietzsche so deuten, man mußte den Ausländer so deuten, der, an Wagner und Nietzsche gebildet, seltsamerweise vielen als ein ganz Eigener erscheinen konnte: Gabriele d'Annunzio. Ein trunkener Sänger todgeweihten Lebens, der Typus des subjektiven Dichters! Der nur immer sich darstellte, der nichts wußte von der herrlichen Macht der Umwelt über den Menschen, der sie nur nutzte als wechselndes Symbol für die Stimmung seiner Menschen. Es gibt kein Objekt, das Subjekt gäbe ihm erst seine

d'Annunzio

Los vom Naturalismus

Deutung. Seine Deutung durch das magische Kunstmittel dieser Zeit: das Wort, das selbstherrliche Wort, das Selbstzweck wird, mit seinem Arabeskenwerk auch mal Handlung und Linie erstickt.

Kultus des Worts

Einst blühte der Kultus der Sache, jetzt blüht der Kultus des Wortes. Auf Stoffprobleme folgen Formprobleme. Und wenn nichts bliebe von dieser Zeit, eine Bereicherung, eine Verfeinerung, eine Erneuerung der Sprache bliebe. Vor allen war Nietzsche ein Jungbad des Wortes für die ganze Welt. Die Sprachen scheinen neu zu werden, das Wort, dies abgegriffenste Material der Weltbetrachtung und der Weltdeutung, schien neu zu glänzen, neu zu strahlen. Das Wort wird wieder Symbol, etwas Heiliges, mit zarten Fingern zu Behandelndes, etwas Verletzliches. Die Sprache wird wieder etwas alle Künste Umfassendes. „Seine Sprache", sagt Alberta von Puttkamer von d'Annunzio, „sagt nicht nur, sie redet nicht nur, sondern sie ist auch Musik, Malerei, Skulptur, ja Architektur in einem Bilde. Sie singt Hymnen und hohe Lieder, sie tönt Symphonien und Choräle, klagt wie auf weichen Geigen, donnert wie auf Posaunen, und schmeichelt wie zärtliche Flöten im Lenz.... Und sie malt im Helldunkel des Correggio, wie mit den Leuchtfarben des Tizian und mit der überirdischen Linienführung des Raffael. Und sie meißelt Marmorbilder, und sie zeigt die gewaltige Architektur antiker Bauten ebenso wie die holde, zierliche Kleinheit des Rokoko." Das gilt für die ganze Zeit. Und doch nicht ganz. Denn die Beziehungen zur Malerei und Musik überwiegen, und statt Correggio, Tizian, Raffael stünden deutlicher moderne Namen. Im Duft verschwimmende Linien, die leisen Übergänge farbiger Schatten, die unmerklichen „Nuancen", die bildet die Sprache aus. Es ist die Zeit der Lyrik, es ist die Zeit des Romans, der vom Naturalismus das scharfe Auge, von der Lyrik Musik und Farbe in die Sprache hineinbringt, die Zeit des Stimmungsromans, dessen gerühmtes und viel nachgeahmtes Muster Jens Peter Jacobsen ist. Es ist die tote Zeit des Dramas.

Die Nuance

Verlaine's Art poétique

Es gibt ein Gedicht von Verlaine, überschrieben „Art poétique". Es will zunächst nur ein lyrisches Zeitideal aufstellen. Ich drucke es im Original, und, ein Beispiel zu geben auch von der Höhe der Übertragungskunst dieser Zeit, in einer deutschen Übersetzung von Richard Schaukal:

De la musique avant tout chose,
et pour cela préfère l'Impair
plus vague et plus soluble dans l'air,
sans rien en lui, qui pèse et qui pose.

Du sollst es nicht nach Regeln zwingen,
laß dein Gedicht im Winde wehn,
laß es gelöst zu Rauch zergehn:
Musik, Musik vor allen Dingen!

Il faut aussi que tu n'ailles point
choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
ou l'Indécis aux Precis se joint.

Wähl nicht das Wort! Mag sich verbinden,
was sich begegnet ungefähr!
Was nüchtern steht, ist plump und schwer.
Laßt uns berauschte Lieder finden.

C'est des beaux yeux derrière les voiles,
c'est le grand jour tremblant de midi,
c'est, par un ciel d'automne attiédi,
le bleu fouillis des claires étoiles!

Augen wie Schleier, sie verstecken,
den Mittag, wie sein Schweigen schwingt,
das Licht, wie's in der Nacht ertrinkt:
das wollen wir im Wort erwecken.

Car nous voulons la nuance encore,
par la couleur, rien que la nuance!
Oh, la nuance seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor!

Wir wollen Farbe nicht, nur Schatten,
den leisen feinen Übergang,
die Schwingungen, den halben Klang,
daß Träume sich mit Träumen gatten.

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
l'Esprit cruel et le rire impur,
qui font pleurer les yeux d'Azur
et tout cet ail de basse cuisine.

Prends l'éloquence et tords lui son cou!
tu feras bien, en train d'énergie
de rendre un peu la Rime assagie
si l'on y veille, elle ira jusqu'où?

O qui dira les torts de la Rime!
quel enfant sourd ou quel nègre fou
nous a forgé ce bijou d'un sou
qui sonne creux et faux sous la lime?

De la musique encore et toujours!
que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym ...
et tout le reste est littérature.

Wie Gift meid ſchnöden Witz und „Geiſt“,
flieh die verruchten Mörder „Spitzen“,
darauf geſpießte Silben ſitzen,
den Knoblauch, der die andern ſpeiſt. **Los vom Naturalismus**

Das Rückgrat brich der Rednerei
und halte deinen Reim im Zügel,
er trägt dich ſonſt mit frechem Flügel
in Schäferwölkchenbimmelei.

Wer wird ihm die Epiſtel leſen,
den taub ein Kind, ein Neger fand
und uns vererbt als Unterpfand,
daß taub und blöd ein Mohr geweſen!

Noch einmal denn: Muſik! und nur
Muſik! Und ſei dein Vers die Seele,
die ſich wie eines Vogels Kehle
tönend verbreitet im Azur.

Und ſei dein Vers, wie durch die Saaten
im Morgentau der Frühlingswind
mit zärtlichem Geriefel rinnt...
der Reſt gehört den Literaten!

Iſt es nicht ſeltſam, daß die Hauptſätze dieſes lyriſchen Zeitprogramms auch für den Roman der Zeit gelten? Daß auch im Drama — ein Beweis eben für die tote Zeit des Dramas — ähnliches erſtrebt wird, daß der geprieſene Dramatiker der Zeit, Maeterlinck, mindeſtens immer ein Theoretiker des Schattens,

„des leiſen feinen Übergangs,
der Schwingungen, des halben Klangs“

der Träume iſt? Daß bei ihm die Handlung nichts, die Art der Sprache, der Diktion, alles iſt, das Geſchehen alltäglich, jedes Wort ein Myſterium?

Zunächſt ſcheint Maeterlinck nichts weiter zu erſtreben, als eine Fortbildung, Erweiterung, Vertiefung des naturaliſtiſchen Gegenwartsdramas. Nur, daß er es von allem Zeitlichen, von allem politiſch und ſozial Tendenziöſen, von allem leidenſchaftlich Gewaltſamen befreien will. Die Seelen nur ſoll es entſchleiern, das Geheimſte, das Menſchen fühlen, das Letzte, das ihr Schickſal beſtimmt, ſoll es offenbaren. Eine Seelenalltagstragödie heutiger Menſchen ſoll das Drama ſein. Der Menſch in ſeiner Beziehung zum Unendlichen, das iſt ſein Inhalt. Der Menſch, erdrückt von Angſt und Grauen, ein Opfer furchtbaren, unerbittlichen, im Dunkel lauernden Schickſals, das Leben ein Warten auf dieſes Schickſal: ſo erſcheinen Maeterlinck dieſe Beziehungen zum Unendlichen anfangs; der Menſch beglückt vom Zauber ſeiner inneren Schönheit, das Leben ein ſich Erſchließen der Seele zu immer reinerer, tieferer Schönheit, zum Gefühl des Erhabenen, ſo erſcheinen Maeterlinck dieſe Beziehungen ſpäter. **Maeterlinck** **Seelenalltagstragödie**

Skeptiſch ſteht er wie die ganze Zeit zum Heroiſchen oder wenigſtens zu ſeinen alten Formen. Der Heroismus, meint er, gebärdet ſich nicht mehr ſo geſpreizt. Es wird ſeltener Blut vergoſſen. Die „wahre, eigentliche, **Gegen das Heroiſche**

Maeterlinck

tiefe und allgemeine Tragödie des Lebens“ beginnt erst dort, „wo die sogenannten Abenteuer, Schmerzen und Gefahren vorüber sind“. Muß man, so fragt er,

„unbedingt schreien wie die Atriden, damit ein ewiger Gott sich in unserem Leben zeigt, und läßt er sich nie zu unserer stillen Lampe hernieder? Ist nicht

Maeterlinck

Französische Photographie

just die Ruhe das Furchtbare, wenn man darüber nachsinnt und die Sterne sie bewachen, und enthüllt sich der Sinn des Lebens im Aufruhr und in der Stille? Sollte nicht am Ende der Geschichten, wo es heißt: ‚Und sie wurden glücklich‘, die große Unruhe erst ihren Anfang nehmen? Was geschieht, während sie glücklich sind? Enthüllt uns das Glück oder ein einfacher Augenblick der Ruhe nicht ernsthaftere und beständigere Dinge als der Aufruhr der Leidenschaften? Wird nicht gerade dann der Schritt der Zeit und viele andere, noch geheimere Schritte, endlich sichtbar und die Stunden laufen schneller? Berührt das alles nicht viel tiefere Saiten, als der Dolchstoß des gewöhnlichen Dramas? Und öffnet nicht, wenn ein Mensch sich vor dem leiblichen Tode sicher glaubt, die seltsame und schweigsame Tragödie des Daseins

und der Unermeßlichkeit in Wahrheit erst die Tore ihrer Bühne? Erreicht mein Leben nur dann den Gipfelpunkt seines Interesses, wenn ich vor einem nackten Schwerte fliehe? Blüht unsere Seele nur im Schoße von Gewitternächten auf?" Maeterlinck

Das scheint fast, meint Maeterlinck, die Ansicht beinah aller tragischen Dichter zu sein. Fast alle haben nur „das gewaltsame und das verflossene

Zeichnung von Melchior Lechter
Verlag Eugen Diederichs in Jena

Leben im Auge". Aber das ist ein Anachronismus. Es gilt, „die verborgeneren, aber nicht minder bedeutungsvollen und erstaunlichen Züge des jetzigen Lebens zu entwirren und darzustellen". Zwar die Namen „der unsichtbaren Handelnden" — das sind die „Gefühle und Leidenschaften" — sind die gleichen. „Man sieht nach wie vor Liebe, Haß, Ehrfurcht, Neid, Habsucht, Eifersucht, Gerechtigkeitsgefühl, Pflichttreue, Mitleid, Frömmigkeit, Güte, Hingebung, Gleichgültigkeit, Selbstsucht, Hochmut, Eitelkeit usw." Aber die Eigenschaften, ihr Aussehen, ihr Umfang, ihr Einfluß, ihre inneren Gewohnheiten sind andere geworden. „Sie haben nicht mehr eine einzige ihrer

Maeterlinck

Waffen, nichts mehr von ihrem wunderbaren Schmuck von ehedem! Es gibt fast nie mehr einen Schrei, fast nie mehr Blut und sichtbare Tränen." Romeo und Julia sind heute unmöglich. Es gibt keine Straßenkämpfe mehr, kein vornehmes, an heroisch tragischen Möglichkeiten reiches Milieu. „Glück und Unglück der Menschen entscheiden sich im engen Zimmer, an einem Tische, am Kamin." Aber das Leben hat „an Tiefe, geistigem Schwergewicht und innerer Bedeutung" gewonnen, was es an „schmückender Oberfläche" verloren hat. Die Maler, die Musiker wissen das schon. Die Dramatiker sollten von ihnen lernen:

„Ein guter Maler malt keine Ermordung des Herzogs von Guise, keinen Sieg des Marius über die Cimbern mehr, denn die Psychologie des Sieges und Mordes ist etwas Elementares und Ausnahmsweises, und der unnütze Lärm eines gewaltsamen Vorganges erstickt die tiefere, aber zögernde und verschwiegene Stimme der Dinge und Wesen. Er wird ein Haus darstellen, das in der Landschaft verloren daliegt, eine offene Tür am Ende eines Ganges, ein Antlitz oder Hände in völliger Ruhe; diese einfachen Bilder sind imstande, unser Lebensbewußtsein um etwas zu mehren, und das ist ein Gut, das sich nicht mehr verliert."

Gegen den Kampf der Leidenschaften

So soll es auch im Drama sein. Es handelt sich auch da gar nicht mehr um einen „Kampf der Leidenschaften", um „Konflikte von Wunsch und Pflicht", sondern um das „Wunderbare der Tatsache des Lebens selbst", um die „tägliche geheime Zwiesprache des Wesens mit seinem Schicksal, das sich der Wahrheit oder Schönheit oder Gott zögernd nähert oder sich von ihm entfernt". Maeterlinck bewundert Othello, aber mehr noch das „erhabene Alltagsleben Hamlets, der Zeit zum Leben hat, weil er nicht handelt". Zeit zum wahren Leben: denn „wir besitzen ein tieferes und unerschöpflicheres Ich als das Ich der Leidenschaften". Ein Greis, der in seinem Lehnstuhl sitzt, der „in dem großen Schweigen des Abends die Gesetze des Lebens fühlt", lebt, auch ohne sie zu verstehen; „ein menschlicheres, tieferes Leben, als ein siegreicher Held, als ein Wütender, der die Geliebte erwürgt, als der Ehemann, der seine Ehe rächt". Und so schwindet die Wertunterscheidung von großem und kleinem Leben. „Es gibt weder großes noch kleines Leben, und die Tat des Regulus oder Leonidas ist ohne Belang, wenn ich sie mit einem Augenblicke des geheimen Daseins meiner Seele vergleiche." Meiner Seele, die heute tiefer fühlt als einst, die nicht mehr des Zufalls einer Freude, einer Trübsal, eines Schreckens, eines Gedankens bedarf, um ihre eigentliche Geburt zu erleben, die der Erschütterungen des Schmerzes nicht bedarf, die bei einem Kusse fühlen kann, was sonst nur eine Katastrophe lehrt, der ein Lächeln sagt, was ein Sturm und die Hand des Todes sonst nur enthüllt, die nur eine Träne oder die Gebärde einer Jungfrau oder einen fallenden Wassertropfen zu betrachten, die nur die Hand eines Freundes zu drücken braucht, um das Wunderbare des Lebens zu fühlen, die Beziehungen des Menschen zum Unendlichen. Das fühlbar zu machen, ist der letzte Sinn auch aller dramatischen Kunst, und große Künstler haben das gewußt. Maeterlinck erkennt dies Streben bei Sophokles und Äschylus. Da verschwinde selbst die psychische Handlung. Kein anderes Interesse bestehe mehr als dasjenige, „welches die Situation der Menschen im Universum einflößt". „Es handelt sich nicht mehr um einen besonderen und heftigen Augenblick der Existenz, sondern um die Existenz selbst. Es gibt tausend und tausendmal mächtigere und ehrwürdigere Gesetze als die der Leidenschaften; aber diese

Das wahre Leben

Gesetze sind langsam, diskret und still wie alles, was mit unwiderstehlicher Kraft begabt ist, sind fühlbar, vernehmbar nur im Dämmerlicht und in der Sammlung der ruhigen Stunden der Nacht." Und wie die Leidenschaften im Drama nicht das letzte sind, so nicht ihre Äußerungsform, die Handlung. Nicht in der Handlung liegt die Schönheit großer Dramen. Worin aber? Maeterlinck

In den Worten, oder besser hinter den Worten, zwischen den Worten, in dem, was sie begleitet oder was sie entschleiern oder verschleiern, im Schweigen, was zwischen zwei Redenden besser spricht, sie tiefer bespiegelt, als Worte können. Nicht die Schönheit der Worte, der die Handlung erklärenden Worte, ist entscheidend für den höheren Wert einer Dichtung. Nicht dieser Dialog, sondern ein ihn begleitender „Dialog zweiten Grades", scheinbar überflüssige Worte oder ein oft stummer Dialog, den zwei Seelen heimlich führen, wenn ihre Worte auch ganz alltäglich sind. „Alles, was man sagen kann, ist an sich nichts." Denn das Unbewußte ist mehr als das Bewußte: die „unbewußte Weisheit eines vorübergehenden Kindes" ist tiefer als alle Worte der großen Weisen. Denn Worte dienen ja gar nicht „den wirklichen Mitteilungen zwischen zwei Wesen". Mir sagen Menschen, das Gewitter habe soeben die Birnen abgeschlagen oder der Hafen sei seit den letzten Frösten zugefroren. . . . Der stumme Dialog

„Und doch werde ich danach heimgehen und meine Seele wird so befriedigt und so reich an neuen Schätzen und neuer Kraft sein, als ob ich diese Stunden mit Plato, Sokrates und Mark Aurel verbracht hätte. Was ihr Mund sagte, überhörte ich neben dem, was ihre Anwesenheit verkündete; denn es ist dem Menschen unmöglich, nicht groß und bewunderungswert zu sein. Was der Gedanke denkt, ist ohne jeden Belang neben dem, was wir sind und was sich stillschweigend bejaht; und wenn nach fünfzig Jahren der Einsamkeit Epiktet, Goethe und Paulus auf meiner Insel landeten, so könnten sie mir nicht mehr sagen, als mir zu gleicher Zeit und unmittelbarer vielleicht der kleine Schiffsjunge ihres Nachens sagen würde."

Oder wie ist es im Leben des Alltags? Eine sehr schwierige Lage ist mit Worten zu lösen. Was gibt da den Ausschlag? „Was wir sagen, oder was man uns antwortet? . . .

„Spielen da keine anderen Kräfte, keine anderen Worte mit, die man nicht vernimmt, die aber das Ereignis entscheiden? Was ich sage, macht oft wenig aus, aber meine Gegenwart, die Haltung meiner Seele, meine Zukunft und Vergangenheit, was aus mir entstehen wird und was in mir tot ist, ein geheimer Gedanke, die Sterne, die mir günstig sind, mein Schicksal, tausend und abertausend Mysterien, die mich umgeben, wie sie Euch umgeben: das alles spricht in diesen tragischen Augenblicken zu Euch, und das antwortet mir auch. Unter jedem meiner und Eurer Worte liegt das alles; dies ist es vor allem, was wir sehen; dies ist es vor allem, was wir vernehmen, uns selbst zum Trotze. Wenn Du gekommen bist, Du, der ‚beleidigte Gatte', der ‚getäuschte Freund', die ‚verlassene Frau', in der Absicht, mich zu töten, so ist es nicht mein noch so beredtes Flehen, was Deinen Arm aufhalten wird. Aber vielleicht triffst Du dann auf eine jener unerwarteten Mächte, und meine Seele, die weiß, daß sie rings um mich wachen, sagt Dir ein geheimes Wort, das dich entwaffnet."

„Das sind", meint Maeterlinck, „die Sphären, in denen sich die Geschicke entscheiden, hier tönt der innere Dialog, dessen Echo wir hören wollen." Der Dialog des Lebens von Seele zu Seele. Denn „im Grunde leben wir nur von Seele zu Seele und wir sind Götter, die sich nicht kennen". Von Seele zu Seele leben Ibsens letzte Gestalten, Hilde und der Baumeister Solneß. Das Leben von Seele zu Seele

Maeterlinck

Und in ihren Gesprächen hört man ein Echo des Dialogs aus jenen Sphären, der die Geschicke entscheidet.

Nur zum Teil erfüllt Maeterlincks eigenes Drama, was der Theoretiker — er erwachte ja auch später als der Dichter — forderte. Unter Shakespeares übermächtigem Einfluß steht sein erstes, so gar nicht handlungsarmes Drama, die „Prinzessin Maleine". Da gibt es des Gewaltsamen, des von Maeterlinck später so verurteilten rohen äußeren Aufruhrs übergenug. Es gibt Mord, Brand, gewaltsamen gräßlichen Tod, es gibt Wahnsinn. Die Stimmung der Landschaft soll schon hier wie später immer die Stimmung der Menschen symbolisieren, Naturseele und Menschenseele sollen sich antworten: sie antworteten roh: Sterne fallen, ein grauser Komet scheint Blut aufs Schloß zu speien, Brunnen schluchzen, Raben krächzen, Irrlichter hüpfen über die Sümpfe, Hagel prasselt in der Nacht, da Maleine erwürgt wird, und Pfauen sitzen auf den Zypressen, Eulen hocken auf den Kreuzen und alle Lämmer des Dorfes lagern auf den Gräbern. Grauen, Grausen hier wie da! Die Angst, die lähmende Angst vor einem Unbekannten, Entsetzlichem ist schon die Seele dieses Dramas. Sie bleibt es in den folgenden Dramen, in den mystischen Gegenwartsalltagsdramen „Der Eindringling", „Die Blinden" und „Im Innern", und in den mystischen zeitlosen Märchenspielen von den „Sieben Prinzessinnen", von „Alladine und Palomides", vom „Tod des Tintagiles".

Prinzessin Maleine

Die Alltagsdramen

Der Eindringling

Es ist Nacht. In einem alten Schlosse sitzen um eine Lampe ein blinder Großvater, der Vater, der Onkel, die drei Töchter. Der kranken Mutter im Zimmer nebenan geht es besser, die Gefahr, haben die Ärzte gesagt, ist vorüber. Man erwartet scheinbar die Schwester, die Oberin eines Klosters: wenigstens sagen das alle. Aber in der dumpfen, ängstlichen Spannung, in dem von Minute zu Minute wachsenden Grauen liegt ein Erwarten von etwas anderem. Klar fühlt nur der blinde Greis, dessen geistiges Auge durchdringender schaut, daß diese „elle", die man erwartet, nicht die Schwester ist, sondern „la mort". Er hört zuerst jemanden in den Garten eintreten, wie leichten Wind: die Nachtigallen verstummen, die Fische im Teiche tauchen unter, die Schwäne ängstigen sich, der Wachthund verkriecht sich in die Hütte, man hört eine Sense dengeln, eine Tür geht, es kommt jemand und doch niemand, die Lampe verlöscht. Der Greis hört und sieht flüstern, er fühlt, es sitzt noch jemand am Tische. Da schlägt es zwölf: man hört jemand aufstehen, schnelle dumpfe Schritte ertönen im Zimmer der Mutter. Dann Totenstille. Die barmherzige Schwester verkündet stumm den Tod. Der Greis bleibt ganz allein. So im „Eindringling".

Die Blinden

Oder: In einem uralten nordischen Forst nahe am Meer sitzen unter unendlichem Sternenhimmel auf Steinen, Baumstümpfen und welken Blättern sechs blinde Greise, ihnen gegenüber auf einem umgestürzten Baum und auf Felsstücken sechs blinde Frauen: alle wartend, düster, unbeweglich, ohne mehr die Gewohnheit einer unnützen Geste. „Bäume, wie sie auf Gräbern stehen könnten, Trauerweiden und Zypressen, decken alle diese Menschen mit ihrem Schatten. Große krankhafte Asphodelen blühen . . . in die Nacht hinein." Die Blinden ängstigen sich, es grauft sie: wo ist der Führer, der alte Priester, der sie aus dem Hospize heute wie alle Tage hinausgeführt hat? Warum kommt er nicht wieder, wo es doch schon spät ist? Der eine fühlt Mondschein auf der Hand, der andere hört die Sterne. Es schlägt

zwölf. Ist es Mittag, ist es Mitternacht? Wer weiß es? Unsicher tasten ihre Reden. Wer weiß überhaupt etwas? Wer kennt den anderen? Wandervögel kreischen auf. Blätter fallen. Asphodelen, Totenblumen, flicht sich die junge Blinde ins Haar. Der Hund aus dem Hospiz erscheint und zerrt einen Blinden die paar Schritte nur zur hohlen Eiche, an der der gesuchte Priester nun seit Stunden schon tot lehnt, wachsbleich, mit leise geöffneten violetten Lippen, die Augen, „stumm und starr", „blutunterlaufen von unausdenklichen Schmerzen", ins Jenseits gerichtet. Wie heimkommen? Der Hund bleibt beim Priester. Da nahen Schritte, Schneeflocken fallen. Man tappt den Schritten entgegen. Sie sind unter ihnen, die Schritte: — die Wogen des sie begrabenden Meeres. So in den „Blinden".

Im Innern

Oder im letzten dieser Einakter: „Im Innern", dem Drama, das von den Werken der ersten Zeit Maeterlincks Ideal einer Alltagstragödie am nächsten steht. In einem Garten unter dichten Linden stehen ein Greis und ein „Fremder" im Gespräche. Sie blicken auf ein Haus im Hintergrunde, dessen Fenster erleuchtet sind, und sehen ein Bild tiefer Ruhe und tiefen Friedens. Der Vater sitzt in ruhigem Ernst am Kamin, die Mutter blickt nachdenklich ins Leere, auf ihrem linken Arm lehnt das Köpfchen des jüngsten Kindes, die beiden halberwachsenen Mädchen sticken und träumen. Sie stehen dann lange an den Fenstern, sie umarmen ihre Mutter, die ältere streichelt dem Kinde die Locken, der Vater folgt mit den Augen den Schlägen des Pendels. Und keines ahnt, daß draußen der Greis steht, der nicht weiß, wie er es ihnen sagen soll, daß „der Fremde" eben ihre älteste Tochter aus dem Strome gezogen hat.

„Ich weiß nicht, sagt der Greis, warum alles, was sie tun, mir so seltsam und so ernst vorkommt... Sie erwarten einfach unter dem Schein der Lampe die Nacht, wie wir sie bei uns erwartet hätten; und doch ist mir's, als sähe ich von der Höhe einer andern Welt auf sie, weil ich eine kleine Wahrheit weiß, die sie noch nicht wissen...

Sie wähnen, daß ihnen nichts geschehen kann, weil sie die Tür verschlossen haben, und sie wissen nicht, daß in den Seelen immer etwas geschieht, und daß die Welt nicht an den Haustüren zu Ende ist... Sie sind ihres armen Lebens so sicher und ahnen nicht, daß tausend andere mehr davon wissen, und daß ich armer, alter Mann hier zwei Schritte vor ihrer Tür ihr ganzes bißchen Glück in meinen welken Händen halte, wie ein krankes Vögelchen, und sie nicht zu öffnen wage."

Erschüttert, voll Grausen steht der Alte vor dem Vertrauen, dem Frieden der Bewohner des stillen Hauses, leise nur wagt er zu deuten, was das junge Mädchen in den Tod getrieben. Genau weiß es keiner:

„Was weiß man überhaupt? Sie war vielleicht eine von denen, die nicht sprechen wollen... und jeder trägt in sich mehr als einen Grund, nicht leben zu wollen.

Man sieht nicht in eine Seele, wie man in dies Zimmer sieht.

Alle sind sie so... Sie sagen ganz alltägliche Dinge, und niemand merkt ihnen etwas an... Man lebt monatelang an der Seite eines Menschen, der nicht mehr dieser Welt angehört...

Sie gleichen unbeweglichen Puppen, und in ihren Seelen spielt doch so viel. Sie wissen selbst nicht, was sie sind . . ."

So auch die Tote.

„Sie hätte auch so weiter gelebt wie die andern leben. Sie hätte bis zu ihrem Tode gesagt: Heut Mittag wird es regnen, oder: wir werden frühstücken, oder: wir sind dreizehn am Tisch, oder: die Früchte sind noch nicht reif.

Maeterlinck

Sie sprechen lächelnd von Blumen, die zur Erde fielen, und im Dunkeln weinen sie. Gestern Abend war sie noch da, bei der Lampe, wie ihre Schwestern. Man würde sie nicht so anblicken, wie man sie anblicken muß, wenn nicht so etwas geschehen wäre. Mir ist's, als sehe ich sie heute zum erstenmal. Man muß dem Alltagsleben etwas hinzufügen, um es begreifen zu können."

Die andern Dramen

Es ist kaum nötig, die kleinen Dramen alle zu analysieren. Sie mögen stofflich scheinbar auseinander liegen, sie mögen, wie „Der Tod des Tintagiles", in seiner erregteren Handlung der „Prinzessin Maleine" näher stehen: sie gleichen alle einander. In allen dieselbe Dialogtechnik der kleinen, stofflich primitiven Sätze, die von einer anderen Person wiederholt wiederkehren, die nur scheinbar eindeutig, immer eine tiefere Seelendeutung zulassen. In allen viel Mystik, viel Unerklärliches, Seltsames, die Nerven Erregendes. In allen im Ungeheuren verlorene, verlassene Menschen. Menschen? — Wohl kaum: eher Schemen, Personifikationen von Gefühlen, von werdenden Gefühlen, von Ahnungen. Überall ein Spiel wie hinter Schleiern: von Marionetten wollte Maeterlinck die Dramen zum Teil gespielt sehen: man könnte sie alle so spielen. Überall eine stimmungzwingende Situation, die wie Märchenbilder, Urerinnerungen an unbestimmte Urgefühle weckt. Keine „Gesichtsbildkunst, Raumkunst", lauter „außerordentlich intensive, leuchtend lebendige, raumhafte innere Bilder", wie Wilhelm von Scholz einmal gesagt hat. Die Maeterlinck aber, wie Scholz betont, nicht entwickeln kann, die entwickelt zerfließen müßten, da sie — Beispiel das schöne phantastische Bild der „Sieben Prinzessinnen" — „keine große Verwandlungsintensität besitzen". Und so auch die Menschen; sie sind Opfer, und die Dichtung von ihnen ist eine Ballade, oder eine Deutung eines stummen Bildes, oder eine große lyrische Klage, aber kein Drama.

Theater der Ruhe

Schwerlich auch, daß ihm, nun er abgebogen ist, nun er vom Lebensgrauen als Inhalt des Dramas nichts mehr wissen will, nun er in den Personen seiner alten Dramen nur „zarte zitternde und tatlos grübelnde Geschöpfe" sieht, die „einen Augenblick am Abgrund taumeln und schluchzen", schwerlich, daß ihm nun mit seiner Theorie vom Theater der Ruhe ein Drama als Regel gelingen wird. Er hat mit „Aglavaine und Selysette", mit „Monna Vanna", mit „Joyzelle" Entwicklungsdramen zu schaffen versucht: mit rechtem Erfolg nur in Aglavaine und Selysette. Wundervoll wie er hier in Selysette eine triebhafte Menschenseele zur Erkenntnis ihrer „inneren Schönheit" sich entfalten läßt, wie er ihre bewußten Vorstellungen mehrt, um ihre unbewußten dadurch wieder zu bereichern und zu mehren. Aber er läßt sie sterben, und das Ende ist auch kein Ende ohne Tränen. Und gerade das will er: was ihm vorschwebt, wozu die Singspiele „Blaubart und Ariane" und „Schwester Beatrix" die „ersten tastenden Schritte" sein sollen, das ist eine „Schaubühne des Friedens, des Glückes und der Schönheit ohne Tränen". Der Held wird der Zukunftsmensch sein, der Weise, der Erleuchtete, der keine Leidenschaften kennt. Das Ende der Tragödie ist da. Es wird das ein frommer Traum sein, der gleiche des Sokrates ist nun zweieinhalb Jahrtausend alt. Die Dichtung aber dieses Traumes — man nenne sie mystisches Spiel, oder kosmische Idylle, oder sonst wie man will — es ist kein Drama.

Aglavaine und Selysette

Noch einmal: es ist die Zeit der Lyrik und des Romans, die tote Zeit des Dramas.

* * *

Man hat für diese Zeit nach einem Schlagwort gesucht, so erschöpfend, wie es das Wort Naturalismus für die Zeit vorher war. Man hat es nicht gefunden. Naturalismus war ein pathetisches Kampfwort, hinausgejauchzt, eingebläut, ein Wort zum Hadern und zum Begeistern. Die Programmworte der neuen Zeit haben nur einen leise lockenden, schmeichelnden Klang, einen schwerer faßbaren Sinn. Symbolismus wurde ein Zeitwort, weil die Dichtung mit ihren Mitteln, den Worten, nicht eine der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung von der Oberfläche der äußeren sichtbaren Welt erwecken, sondern mit den Worten als vieldeutigen Zeichen, als assoziationsreichen Bildern bei aller Möglichkeit vieldeutiger Interpretation den inneren Sinn der Welt erfassen wollte. Man hat die Zeit dann Neuromantik genannt, weil sie die Formwerte der älteren Romantik ebenso weiter entwickelte, wie ihre Stoffwelt, weil sie nach dem Phantastischen, Unerklärlichen, Mystischen ein unendliches Sehnen empfand, weil ihre Künstler, wie z. B. Maeterlinck, bewußt sich auf ältere Romantiker wie Novalis bezogen. Neuidealismus ist ein drittes, wohl von Maeterlinck zuerst geprägtes Zeitwort. Es ist zwecklos, mehr als allgemein von diesen Worten zu sprechen. Sie gewinnen erst Sinn bei der Betrachtung der Künstler. Und dann wie immer, aber für diese Zeit besonders bezeichnend: ein jeder Künstler versteht schließlich unter diesen Zeitworten etwas anderes. Denn noch zerrissener als die frühere ist diese Zeit, noch einsamer, verlassener sind ihre Menschen. Noch ist es eine Zeit des Ringens, des Wissens um allerlei Kultur, keine Zeit sicheren Besitzes einer Kultur, eine Zeit der Kulturanregungen in vielen kleinen Kreisen, eine Zeit kleiner Spezialheiligen. Eine allgemeine Bedeutung wie Zola, wie Ibsen für die vergangene Zeit hat von den vielen „Anregern" nur einer gehabt: kein Ausländer diesmal, sondern ein Deutscher, der alles war, was die Zeit sein wollte, Symbolist, Neuromantiker, Neuidealist — Friedrich Nietzsche.

Maeterlinck

Schlagworte der Zeit

Symbolismus

Neuromantik

Neuidealismus

Zeichnung von Melchior Lechter zu Maeterlinck: Der Schatz der Armen
Verlag Eugen Diederichs Jena

Zweites Kapitel

Friedrich Nietzsche

In Röcken bei Lützen ist Friedrich Nietzsche am 15. Oktober 1844 als Sohn eines Pfarrers geboren. Polnisch klingt der Name, und gewiß sind Tropfen polnischen Blutes in diesem Abkömmling eines polnischen Urahnen und Generationen deutscher Mütter lebendig gewesen, lebendig geworden. Den Bekennermut, der den Urahnen Volk und Land im Anfang des 18. Jahrhunderts aufgeben ließ, hat der Urenkel geerbt, und heimlich zittert in ihm, wie in jedem Entwurzelten, die Sehnsucht, heimisch zu werden, die Trauer, es nirgends zu sein, ihn quält der rastlose, in alle Länder, über alle Zeiten, in alle Weiten schweifende Drang, und den Einsamen tröstet der Glaube,

Friedrich Nietzsche

Abstammung, Eltern, Ererbtes

Friedrich Nietzsche

ein eigenes, unbetretenes, unbetretbares Reich in den Wolken- und Himmelshöhen des Gedankens zu haben. Lyrische Inbrunst, die Leidenschaft zur Musik, einen scharfen, an der eigenen Erkenntnis sich immer schneidender schärfenden Verstand, wache Sinne und unendlich reizbare Nerven gab dem Sohne der Vater: „zart, liebenswürdig und morbid wie ein zum Vorübergehen bestimmtes Wesen, eher eine gütige Erinnerung an das Leben, als das Leben selbst" nannte ihn der letzte Nietzsche, der Selbstbekenner des „Ecce homo". Und daß er immer „mit einem Fuße jenseits des Lebens zu stehen" vermochte, das glaubte der Sohn selbst dem Vater zu verdanken. Der Mutter aber verdankte er Kraft: Willenskraft, Lebenskraft, Arbeitskraft, Widerstandskraft gegen die Stürme, die seine Nerven über den Körper brachten. Predigerblut aber gaben ihm beide Eltern, selbst wieder Pastorenkinder. Die Lust am Predigen, die Freude am Lehren, die Trunkenheit im Klange des gesprochenen Wortes, die Glut der Sprache hat in ihnen ihre erste Quelle. „Die Söhne von protestantischen Geistlichen und Schullehrern erkennt man an der naiven Sicherheit, mit der sie als Gelehrte ihre Sache schon als bewiesen nehmen, wenn sie von ihnen eben erst nur herzhaft und mit Wärme vorgebracht worden ist" — so schrieb er einst. Und wenn er sich in diesem Sinne auch nicht unter die Pfarrerssöhne rechnete: er war einer.

Der Fürstenschüler

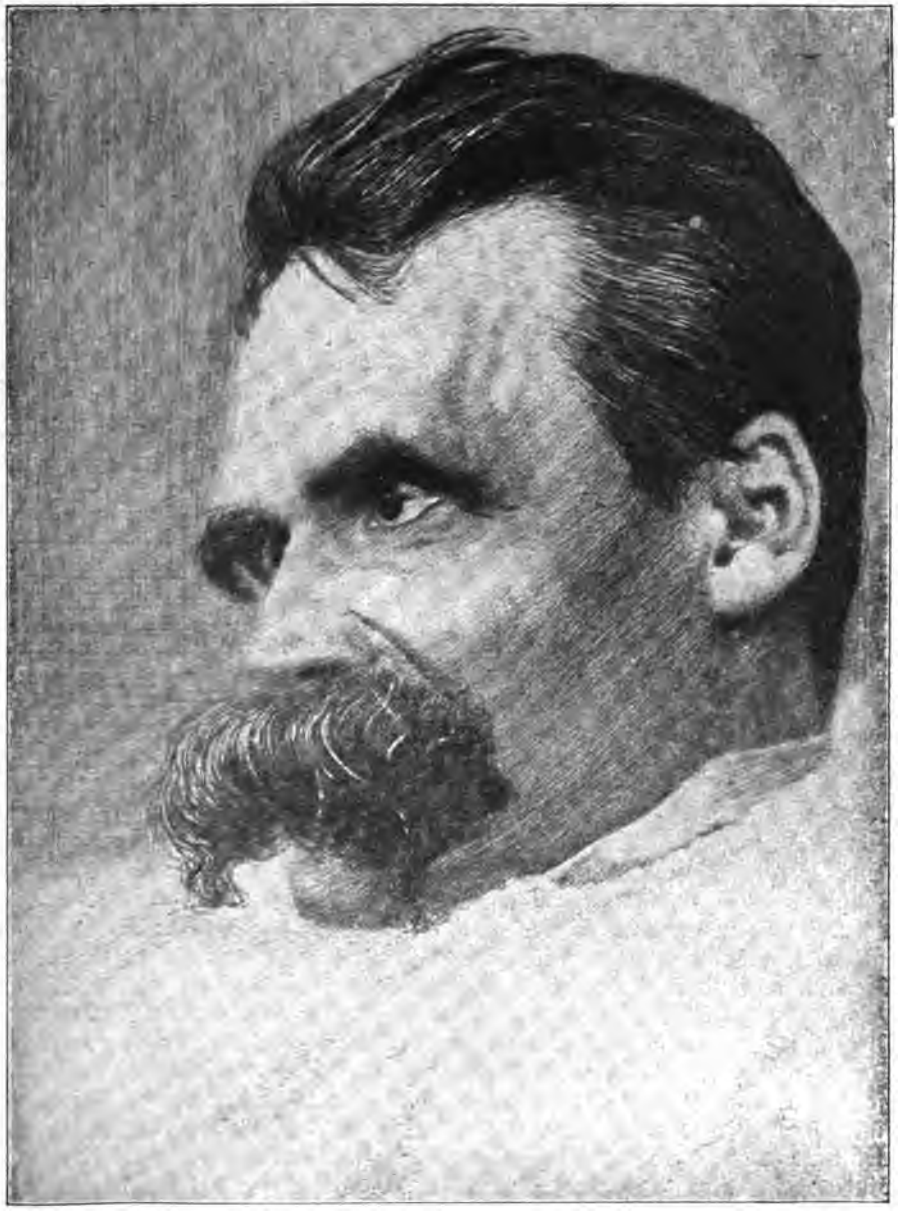
In Naumburg, wohin die Familie nach dem frühen Tode des Vaters gezogen war, erhielt Friedrich Nietzsche den ersten Schulunterricht. Mit vierzehn Jahren kam er dann auf die nahe Fürstenschule Pforta. Man muß ihn sich damals als einen zwar nach Innen gekehrten, die Einsamkeit und ihre Betrachtung liebenden, aber frischen, gesunden Jungen vorstellen. Nach einer Lebensbeschreibung aus dem August 1858, deren klarer, ruhiger, etwas altkluger Stil erstaunlich frühreif ist, befand er sich damals bereits in seiner „dritten dichterischen Periode". Er nimmt sich vor, sich „ein wenig mehr in

Erste Gedichte

der Poesie zu üben, und wenn es geht, womöglich jeden Abend ein Gedicht zu machen". Eintönigen, konventionellen Rhythmen und Formeln folgen bald rhythmisch reizvolle Verse und neue Prägungen. Dunkel ist ihr Grundton, aber heitere fehlen nicht ganz. Tänzelnde, ihres Glückes sichere Abenteuerlust schwingt in den bewegten Rhythmen eines Gedichtes des Fünfzehnjährigen mit dem Titel „Ohne Heimat". Romantik heißt der Geschmack des Fürstenschülers, der einen literarischen Verein Germania gründet. Er hofft, Jean Paul werde „einmal bei reiferen Jahren" sein Lieblingsschriftsteller werden. In einem späteren Schulaufsatze empfiehlt er einem Freunde seinen Lieblingsdichter Hölderlin zum Lesen, und auch Novalis weiß ihn zu bannen. Eine Strophe im Tone fast eines Dankgebetes feiert Shakespeare als „tiefsinniges Gesicht". Doch liest Nietzsche auch Tristram Shandy. Und der Fünfzehnjährige bekennt frühreif: „Ich notiere mir alle frappanten Gedanken; mir ist eine so allseitige Kenntnis der Wissenschaft, eine solche Zergliederung des Herzens noch gar nicht vorgekommen."

Verhältnis zur Musik

Heißer noch als Nietzsches Leidenschaft für die Literatur ist seine Leidenschaft für die Musik. Auch hier ist ein Romantiker sein Lieblingskomponist, Robert Schumann. Daneben liebt er Chopin, die Musik des Landsmannes. „An Chopin", so schrieb der Fürstenschüler, „verehrte ich namentlich, daß er die Musik von den deutschen Einflüssen, von dem Hange zum Häßlichen, Dumpfen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigtuerischen freigemacht habe: Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Aus-



Friedrich Nietzsche

Nach der Radierung von Hans Olde. Aus der Zeitschrift Pan V (1899)

gelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Glut und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck." Er komponiert auch, und noch spät glaubt Nietzsche aus einer Jugendkomposition Klänge herauszuhören, wie sie später in Wagners Parsival erklingen sollten.

Stellung zum Christentum

Im Jahre 1864 verläßt Nietzsche Pforta. Er will Theologie und klassische Philologie studieren. Noch ist er zugleich griechenbegeistert und ein Sucher nach Gott im christlichen Ideenkreise. Das Zeugnis rühmt sein „lebendiges Interesse an den Heilslehren des Christentums". Der Abiturient spricht beim Abschied Dankesworte „An Gott". Dem „treuen Gotte", dem er das Meiste verdanke, dessen Liebe er lebhafter als je wahrnehme, der ihn auch fernerhin behüten möge, dankt er. Das klingt fast wortgläubig, dogmengläubig. Das freilich ist der Fürstenschüler nicht. Das Christentum gibt ihm nur Symbole. Der Achtzehnjährige erklärt: „Daß Gott Mensch geworden ist, weist nur darauf hin, daß der Mensch nicht im Unendlichen seine Seligkeit suchen soll, sondern auf der Erde seinen Himmel gründe." Und der Gott, dem der Neunzehn-, Zwanzigjährige dient, ist ein „unbekannter" Gott. Mit einem Hymnus an ihn schließen die Jugendgedichte:

Ich will dich kennen, Unbekannter,
du tief in meine Seele Greifender,
mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender,
du Unfaßbarer, mir Verwandter!
Ich will dich kennen, selbst dir dienen.

Der Student Bonn und Leipzig

Nur in seiner Bonner Zeit hält Nietzsche am Plane, Theologie zu studieren, fest. Seit Michaelis 1865 ist er nur klassischer Philologe. Im Sommer 1865 ist er ganz zum Forscher geworden: nur noch Wahrheit will er, nicht mehr Seelenruhe und Glück. Fast symbolisch wirkt es, daß er seinem Lehrer Ritschl nach Leipzig folgt, das glaubensfeste Rheinland mit Sachsen vertauscht, das er im Verein mit Thüringen später „die gefährlichste Gegend in Deutschland" nannte: „Nirgends gibt es mehr geistige Rührigkeit und Freigeisterei." Seine Befreiung vom alten Glauben vollendet Schopenhauer, den er in Leipzig kennen lernt. „Hier war", schrieb er, „jede Zeile, die Entsagung, Verneinung, Resignation schrie, hier sah ich einen Spiegel, in dem ich Welt, Leben und eigen Gemüt in entsetzlicher Großartigkeit erblickte. Hier sah mich das volle interesselose Sonnenauge der Kunst an, hier sah ich Krankheit und Heilung, Verbannung und Zufluchtsort, Hölle und Himmel." Noch mehr wird durch Schopenhauer Nietzsches Geist den allgemeinen Fragen zugewendet. Auch als Philologe. Der weite Blick seiner ersten Arbeiten, ihre künstlerisch spannende Form setzte einen Gelehrten wie Ritschl in maßloses Erstaunen. Nietzsche ist gegen den gewöhnlichen philologischen Betrieb, die meisten Philologen sind ihm nur Fabrikarbeiter im Dienste der Wissenschaft, Arbeiter an einer kleinen Schraube. Ihm aber ist die Philologie nur interessant, wo ihre Studien ein Allgemein-Menschliches berühren. Und schon trägt er sich mit dem Gedanken, überhaupt umzusatteln, da wird er 1869 — noch ist er nicht promoviert — auf Ritschls Empfehlung als Professor nach Basel berufen. „Wir sind doch", schrieb er an seinen Freund Erwin Rhode, „recht die Narren des Schicksals: noch vorige Woche wollte ich Dir einmal schreiben und vorschlagen, gemeinsam Chemie zu studieren und die Philologie dorthin zu werfen, wohin sie gehört, zum Urväterhausrat. Jetzt lockt der Teufel ‚Schicksal' mit einer philologischen Professur."

Ehe Nietzsche Leipzig verließ, hatte er die wichtigste Bekanntschaft seines Lebens gemacht, die Richard Wagners. Die Liebe zu der Musik Wagners ist nicht wie die zu Schopenhauer eine Liebe auf den ersten Blick. Als Nietzsche schon halb in seinem Banne ist, da gilt ihm Wagner immer noch als „Repräsentant eines modernen, alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus". Aber ihm behagt, was ihm an Schopenhauer behagt, „die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft". Bis er dann dem Zauber der Persönlichkeit einer so ganz wie Nietzsche auf das Allgemeine gerichteten Persönlichkeit unterliegt, bis die Verwandtschaft ihrer Naturen zu sprechen anfängt. Nietzsche lernte Wagner in Leipzig kennen, lieben lernt er ihn in seiner Basler Zeit. Die Basler Jahre sind nicht besser zu bezeichnen als die Zeit der Freundschaft mit Wagner. In Tribschen bei Luzern verlebt er mit Wagner einen Sommer, den noch der Wagner entfremdete Nietzsche 1888 im wolkenlosen Glanze sieht, nicht weggeben möchte aus seinem Leben. Die Tage von Tribschen erscheinen ihm als „Tage des Vertrauens, der Heiterkeit, der sublimen Zufälle, der tiefen Augenblicke". „Ich weiß nicht," bekennt er, „was andere mit Wagner erlebt haben: über unsern Himmel ist nie eine Wolke hinweggegangen." Die Freunde erfahren bald, was er an Wagner gewonnen hat. Er nennt ihn einen verschwenderisch reichen Geist, einen energischen Charakter, einen bezaubernd liebenswürdigen Menschen. Er findet in ihm das, was Schopenhauer das Genie nennt. „In ihm herrscht", schreibt er, „eine so unbedingte Idealität, eine solche tiefe und rührende Menschlichkeit, ein solcher erhabener Lebensernst, daß ich mich in seiner Nähe wie in der Nähe des Göttlichen fühle." Wagner ist ihm Jupiter.

Friedrich Nietzsche

Basel Bekanntschaft mit Wagner

Aus dieser Zeit stammt Nietzsches erstes größeres Werk: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik." Es ist in den letzten Tagen des Jahres 1871 entstanden: das tiefste persönliche Erlebnis, die Freundschaft mit Wagner, und das erste und letzte Bedürfnis seines Lebens, das Bedürfnis für Musik, wird mit den stärksten literarischen Eindrücken, des Kunstenthusiasten und Gelehrten, Eindrücken griechischer Kunst und griechischer Menschen zu einem romantischen Kunstbekenntnis verschmolzen.

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik

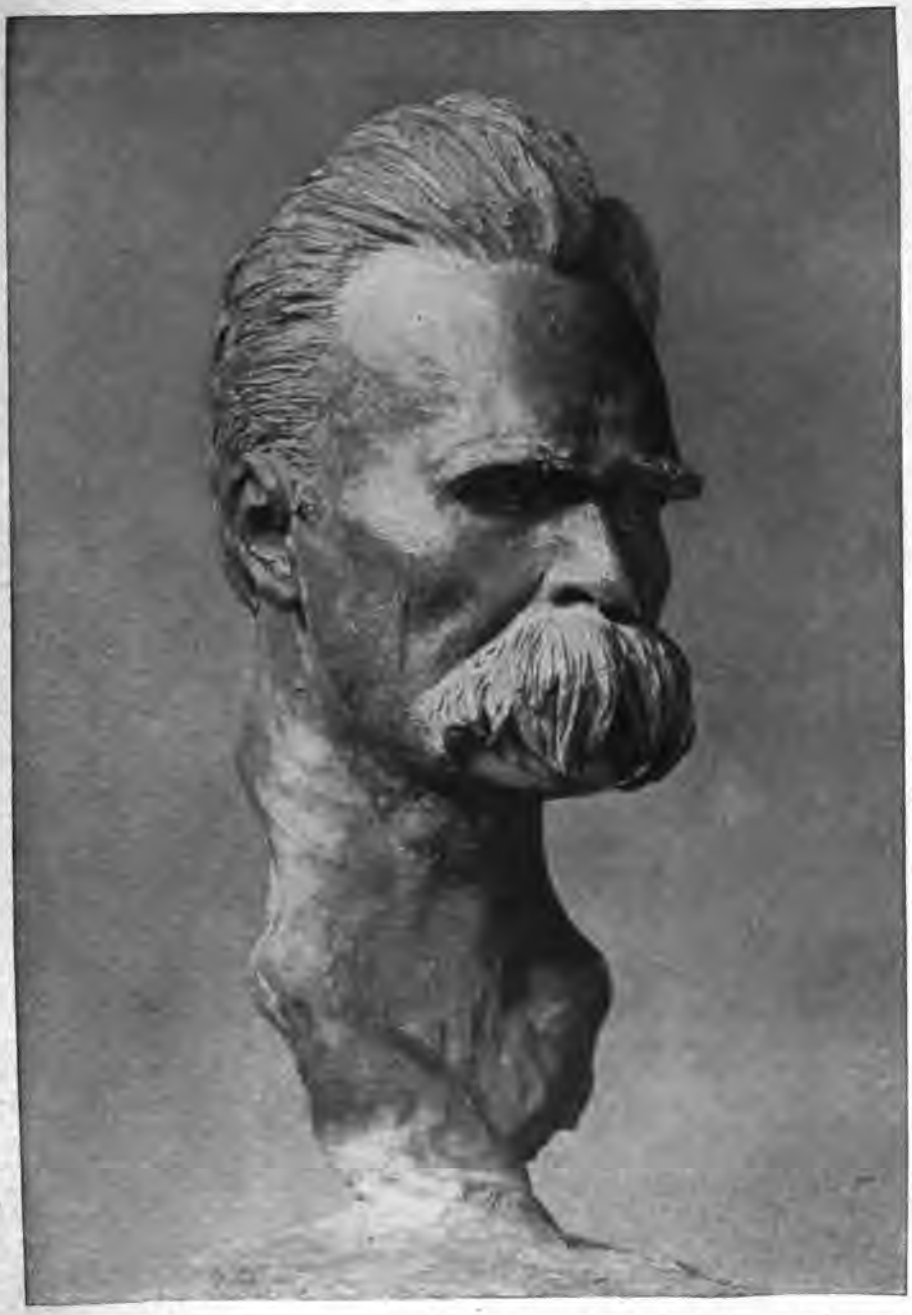
Was ist das Leben? Das Leben ist etwas Hartes, Grausames, Schauerliches, Furchtbares, Böses, Rätselhaftes, Verhängnisvolles, etwas Entsetzliches oder etwas Absurdes, das Ekel erregt. Es ist ein Leiden, aber kein Leiden aus Mangel, sondern ein Leiden aus Überfülle. Aus einer Überfülle sich drängender Gegensätze. Diese Gegensätze erzeugen einen Rausch, den Rausch des Urmenschen, des dionysischen Menschen. Wie erwehrt sich dieser Mensch der dunklen Gewalten des Lebens? Er erwehrt sich ihrer durch die Kunst. Sie ist die rettende, heilkundige Zauberin: „sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder das Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende Tat der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwandlungen". Eine Selbstbespiegelung des dionysischen Menschen ist dieser Chor. Sein eigenes Leiden verwandelt er zu einer Vision der Schönheit. „Denn der Leidendste verlangt am tiefsten nach Schönheit — er erzeugt sie." Aus der Qual des Werdens schafft er einen Zustand des Seins, des lustvollen

Verharrens in einer appollinischen Welt. In einer appollinischen Bilderwelt entladet sich immer wieder der dionysische Chor. So entsteht allmählich das Drama: eine Traumerscheinung, eine „Objektivation eines dionysischen Zustandes", eine „appollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen". Denn der tragische Mythus ist das „zusammengezogene Weltbild". Im Drama zerbricht das Individuum, wird eins mit dem Ursein. Nicht von Schrecken und Mitleid will der Mensch durch die Tragödie loskommen, so erläuterte der spätere Nietzsche diese frühere Schrift, sondern der Mensch wird durch die Tragödie „über Schrecken und Mitleid hinaus die ewige Lust des Werdens selbst", „im Opfer seiner höchsten Typen wird er der eigenen Unerschöpflichkeit froh". Froh durch die Schönheit seiner Vision. Nur ästhetische Werte gibt es, nur ästhetisch gibt es eine Rechtfertigung der Welt. Alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Illusion.

Es ist mit dem Drama zu Ende, als eine andere Wertung des Lebens als die ästhetische versucht wird, als mit Sokrates der theoretische, der moralisch wertende Mensch auftritt. In ihm findet „die antidionysische Tendenz einen unerhört großartigen Ausdruck. Der tiefsinnige Wahn kommt auf, daß das Denken das Sein nicht nur erkennen, sondern auch zu korrigieren imstande sei." Sokrates, der „spezifische Nicht-Mystiker", der „theoretische Optimist", legt „im Glauben an die Ergründlichkeit der Natur der Dinge dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft einer Universalmedizin" bei. Tugend ist Wissen, der Tugendhafte ist der Glückliche, es wird nur gesündigt aus Unwissenheit: das ist der Tod der Tragödie! Es ist auch ein Verbrechen an den starken Instinkten des Lebens. Die Vernünftigkeit um jeden Preis, so deutet der spätere Nietzsche, etwas stark unterstreichend, den Sinn dieser Jugendschrift, ist eine lebenuntergrabende Macht. Die Moral ist ein Decadence-Symptom. Sokrates ist der erste typische Dekadent, das Werkzeug der griechischen Auflösung. Der entartete Instinkt, der sich gegen das Leben mit unterirdischer Rachsucht wendet, spricht aus ihm, wie später noch stärker aus dem Christentume. Die Dialektik, die Heiterkeit des theoretischen Menschen sind Zeichen des Niederganges, der Ermüdung. Mit der Mysterienlehre der Tragödie ist es vorbei, als durch Euripides der Mensch des alltäglichen Lebens aus dem Zuschauerraume auf die Szene drang. Die bürgerliche Mittelmäßigkeit kam zu Wort. Greisenhafte, sklavenmäßige Daseinslust, bar aller Furcht vor dem Ernst und dem Schrecken, feiges Sichgenügenlassen am bequemen Genuß nahm überhand. Bis nun allmählich nach ein paar Jahrtausenden durch die Musik von Bach bis Wagner die Tragödie wiedergeboren wird.

Unzeitgemäße Betrachtungen

In der „Geburt der Tragödie" hatte Nietzsche versucht, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens". Unter diesem Gesichtswinkel beurteilt nun der Nietzsche der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—1875) und der in diesen Jahren entworfenen Pläne die Kulturbestrebungen der eigenen Zeit. Überall sieht er die Gefahr der „Extirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des Deutschen Reiches". Es gibt keinen einheitlichen deutschen Stil, der sich in allen Kulturäußerungen zeigte. Der Deutsche lebt in Kulturbarbarei, in einem „chaotischen Durcheinander aller Stile", in einer „lächerlichen modernen Jahrmarkts-Buntheit". Daran ist schuld die Herrschaft des „Bildungsphilisters", jenes Menschentypus geringerer Art, der das Suchen überhaupt verdächtigt und zum bequemen Finden auffordert. „Aus alle dem wilden Experimentieren



Friedrich Nietzsche Nach der Bronzebüste von **Max Klinger**
Mit Genehmigung der Verlagshandlung E. A. Seemann in Leipzig

Friedrich Nietzsche

rettete er sich ins Idyllische und setzte dem unruhig schaffenden Trieb des Künstlers ein gewisses Behagen entgegen, ein Behagen an der eigenen Enge, der eigenen Ungestörtheit, ja an der eigenen Beschränktheit." Er vergöttert die Alltäglichkeit, die Vernünftigkeit des Wirklichen, er fordert von der Kunst seine Nachahmung, er liebt die Idyllen oder „sanftmütigen humoristischen Satiren", die Kopien der Klassiker. „Zuletzt erfindet er noch für seine Gewöhnungen, Betrachtungsarten, Ablehnungen und Begünstigungen die allgemein wirksame Formel ‚Gesundheit' und beseitigt mit der Verdächtigung, krank und überspannt zu sein, jeden unbequemen Störenfried." Als ein Typus solchen „schamlosen Philister-Optimismus", solchen „inkurablen Optimismus mit seinem wahrhaft feiertagsmäßigen Behagen", solcher „absurden, wahrhaft ruchlosen Denkungsart", die ein „bitterer Hohn über die namenlosen Leiden der Menschheit" ist, als ein Typus solcher „stumpfsinnigsten Behäbigkeitslehre des Ich oder des Wir" erscheint Nietzsche der alte David Strauß des „Alten und des neuen Glaubens", dessen Stil, bezeichnend für die deutsche Stillosigkeit, Schopenhauer einen Beitrag zum „Lumpenjargon der Jetztzeit" nennen würde.

D. F. Strauß Der Bekenner und Schriftsteller

Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben

Was der Bildungsphilister und mit ihm die ganze Gegenwart überschätzt, das ist die Historie. Und darum handelt ein zweites Stück der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" „vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben". Viel Wissen, hatte Nietzsche schon im ersten Stück gesagt, ist weder ein Mittel noch ein Zeichen der Kultur. Auf die Erhöhung des Lebens kommt es an. Aber die Übersättigung mit Historie ist dem Leben feindlich und gefährlich. Geschichte schwächt die Persönlichkeit. Sie wird nur von starken Persönlichkeiten ertragen, die Schwachen löscht sie vollends aus. Sie werden zu wandelnden Enzyklopädien, sie werden „Neutra, die Ewig-Objektiven, d. h. Subjektlosen!" Geschichte macht selbstzufrieden, weichlich tolerant. Geschichte nimmt die Illusion, den allem Lebendigen zum Reifen der Instinkte notwendigen geheimnisvollen Dunstkreis, sie macht blasiert. Sie pflanzt den schädlichen Glauben, Epigone zu sein. Sie macht den Erfolg, das Faktum zu ihrem Götzen, „während das Faktum immer dumm ist und zu allen Zeiten einem Kalbe ähnlicher gesehen hat als einem Gotte". Geschichte macht schließlich zynisch und frivol. Geschichte täuscht Gesetze vor, Gesetze der Masse, sie erweckt den Glauben, als seien die Massentriebe das Wichtigste und Hauptsächlichste, als seien die großen Männer nur die sichtbar werdenden Bläschen auf der Wasserflut.

Das Gegenteil ist Nietzsches immer gleicher, schon in diesen Jahren immer variierter Lebensglaube. „Das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern in ihren höchsten Exemplaren." Begriffe wie Fortschritt und allgemeine Bildung sind flausenhaft. Das Gerede von der Gleichberechtigung aller, von den Grundrechten des Menschen, von seiner Würde, sind durchsichtige Lügen. Grausam mag die Wahrheit klingen, daß zum Wesen der Kultur das Sklaventum gehöre: es bleibt eine Wahrheit, die nur die moderne Verzärtelung nicht zugeben will. Weder dem ursprünglichen Christentum noch dem Germanentum war das Sklaventum „irgendwie anstößig, geschweige denn verwerflich". Der Mensch an sich, der absolute Mensch hat eben weder Würde noch Rechte, noch Pflichten: „nur als völlig determiniertes, unbewußten Zwecken dienendes Wesen kann der Mensch seine Existenz entschuldigen". Jeder Mensch hat nur so viel Würde, „als er bewußt oder unbewußt Werkzeug des Genius ist". Nur in dreierlei Hinsicht verdienen die Massen einen Blick:

„einmal als verschwimmende Kopien der großen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Großen und endlich als Werkzeuge der Großen; im übrigen hole sie der Teufel und die Statistik". Aufgabe der Kultur ist nicht ihre Bildung, sondern die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und Heiligen in uns und außer uns zu fördern und dadurch an der Vollendung der Natur zu arbeiten. „Die Menschheit soll fortwährend daran arbeiten, einzelne große Menschen zu erzeugen — und dies und nichts anderes ist ihre Aufgabe."

Friedrich Nietzsche

Als Erzieher zu solchen Gedanken feiern die beiden letzten Betrachtungen Schopenhauer und Wagner. Aber als Nietzsche diese letzten Betrachtungen „Schopenhauer als Erzieher" und „Richard Wagner in Bayreuth" schrieb, da war er schon auf dem Wege von Schopenhauer und Wagner weg. Die Festspiele in Bayreuth enttäuschten ihn. Wagners „rohe und starke Mittel", das Prächtige, Berauschende, Verwirrende, Grandiose, Schreckliche, Lärmende, die Überladung mit Glanz und Schmuck stießen ihn ab. Er entdeckte nun in Wagners Musik die Signatur der Zeit: ein Nebeneinander von „Roheit und zartester Schwäche", von „Naturtrieb-Verwilderung und nervöser Überempfindlichkeit", von „Sucht nach Emotion aus Ermüdung und Lust an der Ermüdung". Nietzsche aber ersehnt — gleichgültig, ob er es erreichte und in Wahrheit Wagner ähnlich war — „Ruhe, Einfachheit und Größe". Und das Schlimmste: Nietzsche hatte in Wagners Kunst eine Brücke zu einer spezifisch unchristlichen Welt- und Menschenbetrachtung gesehen, nun hörte er mit Schrecken Wagner christliche Gedanken äußern. Es beginnt alles zu schwanken, alles ein ander Gesicht zu bekommen. Eine andere Orientierung wird nötig: Nietzsche treibt von 1876 an nichts als physiologische, medizinische und naturwissenschaftliche Studien. Unerbittlich ehrlich denkt er alle Probleme, die ihn bisher bewegten, noch einmal durch. So entsteht in Sorrent, während eines Urlaubs im Süden, das erste Buch seiner „Loslösung", der erste Teil der Sprüche „Menschliches, Allzumenschliches" (1878). Am Tage, da er es Wagner schickt, mit Widmungsversen, die um die Gunst des Meisters werben, schickt Wagner ihm seinen „Parsival". Beiden gilt der andere von nun an als Abtrünniger. Es scheint, daß Nietzsche schwerer an dem Verluste der Freundschaft litt als Wagner, daß er ihn vielleicht nie ganz überwunden hat. Der vergötterte Freund war, „ein morsch gewordener, verzweifelnder Romantiker", „hilflos und zerbrochen vor dem christlichen Kreuze" niedergesunken! Zu tieferem Mißtrauen, zu tieferer Verachtung, zu tieferer Einsamkeit fühlt sich Nietzsche verurteilt. Mit dem zweiten Teil des „Menschlichen, Allzumenschlichen", den „Vermischten Meinungen und Sprüchen", wird die „geistige Kur", die „antiromantische Selbstbehandlung" „fortgesetzt und verdoppelt". Eine schwere Krankheit kommt dazu. Ein chronisches Kopf- und Augenleiden zwingt Nietzsche 1879, die Baseler Professur aufzugeben. Er lebt „jahrelang in der nächsten Nachbarschaft des Todes". Und düster, dunkel klingt der Titel des Werkes, das, ein letzter Teil des „Menschlichen, Allzumenschlichen", in dieser Zeit, 1879, entsteht: „Der Wanderer und sein Schatten".

Schopenhauer als Erzieher
Richard Wagner in Bayreuth

Loslösung von Wagner und Schopenhauer

Nicht mehr zurück? Und nicht hinan?
Auch für die Gemse keine Bahn?

So wart' ich hier und fasse fest,
was Aug' und Hand mich fassen läßt.

Fünf Fuß breit Erde, Morgenroth,
und unter mir — Welt, Mensch und Tod.

Mit diesen Worten charakterisierte später der wieder Gesundete das Buch.

Menschliches, Allzumenschliches
Vermischte Meinungen und Sprüche
Der Wanderer und sein Schatten

„Menschliches, Allzumenschliches" ist vielleicht Nietzsches erlittenstes Werk. „Ein Buch für freie Geister" nennt es sich. Nietzsche gibt sich „neugierig", „gesund", „boshaft", „und war doch krank". „Ein Leidender und Entbehrender redet, als ob er nicht ein Leidender und Entbehrender wäre." Er will kalt und nüchtern sein, ein Verächter, der, wie Nietzsche selbst nach fast zehn Jahren erläuterte, „mit einer unbefriedigten Lüsternheit grausam umherschweift". „Mit einem bösen Lächeln dreht er um, was er verhüllt, durch irgendeine Scham geschont findet: er versucht, wie diese Dinge aussehen, *wenn* man sie umkehrt." Es ist Willkür und Lust an der Willkür darin, wenn er vielleicht nun seine Gunst dem zuwendet, was bisher in schlechtem Rufe stand, — wenn er „neugierig, versucherisch um das Verbotenste schleicht". In Wahrheit aber wütet er gegen sich, nimmt er „Partei gegen sich, für alles, was gerade ihm wehe tat und hart fiel".

Im Jahre 1874 hatte Nietzsche sich notiert: „Meine Religion, wenn ich irgend Etwas noch so nennen darf, liegt in der Arbeit für die Erzeugung des Genius; Erziehung ist alles zu Hoffende, alles Tröstende heißt Kunst. Erziehung ist Liebe zum Erzeugten, ein Überschuß von Liebe über die Selbstliebe hinaus. Religion ist Liebe über uns hinaus. . . . Das Kunstwerk ist das Abbild einer solchen Liebe über sich hinaus, und ein vollkommnes." Von diesem Glaubensbekenntnis fällt fast alles. Es gibt keinen Genius, keinen Helden, keinen Heiligen. Der Heilige ist eine Zusammenkoppelung von geistiger Armut, schlechtem Wissen, verdorbener Gesundheit und überreizten Nerven. Der Typus des Heiligen ist nur bei einer gewissen Befangenheit des Intellekts möglich. Es gibt keine Liebe über die Selbstliebe hinaus. Denn das Individuum verlangt immer nach Selbstgenuß. Lichtenberg hat recht: Man liebt weder Vater, noch Mutter, noch Frau, noch Kind, sondern die angenehmen Empfindungen, die sie uns machen. Zwischen Gut und Böse gibt es keinen Wesens-, nur einen Gradunterschied. Gute Handlungen sind sublimierte böse, böse vergröberte, verdummte gute. Eine Handlung ist böse, weil der Grad der Intelligenz, welcher sich für sie entschied, sehr niedrig war. Es gibt auch kein wahres Mitleiden, keine wahre Güte, keine wahre Dankbarkeit: Dankbarkeit ist die mildeste Form der Rache. Mit all diesen Empfindungen wird nur geheuchelt, mit diesen „christlichen" Empfindungen: kehre jedem den Rücken, der anders als kritisch zum Christentume steht.

Dem Nietzsche des „Menschlichen, Allzumenschlichen" ist nun auch nicht mehr Kunst und Künstler letzte Blüte, letzter Trost. Nicht durch Kunst oder Religion rührt der Mensch an das Wesen der Dinge. Mit der Kritik des Mythischen, des Symbolischen, der metaphysischen Werte sinkt der Künstler. Der Kunst fällt eine immer mildere und anspruchslosere Bedeutung zu. Wehmütig spricht Nietzsche am Ende des vierten Hauptstückes „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller" von der Abendröte der Kunst. Die tiefsten Schnitte tat er in diesem Abschnitt in sein eigen Fleisch. Man versteht, warum er in einem Freundesbriefe aus dem Jahre 1878 von dem „furchtbaren Weg mit seinen Via-mala-Konsequenzen" spricht, wenn er die Ansichten über Moral und Kunst das Härteste nennt, was ihm der Wahrheitssinn bis jetzt abgerungen habe. Der Künstler kämpft oft nicht für die höhere Würde und Bedeutung des Menschen, sondern möchte nur die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben: das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den

Glauben an etwas Wunderartiges im Genius. Der Künstler verkindlicht die Welt. Er ist schon deshalb „ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehen bleibt, welches zur Jugend und Kindheit gehört". Man glaube nur ja nicht, daß er Menschen „schaffe", er macht nur „oberflächliche Entwürfe zu Menschen", „unnatürliche Simplifikationen" — der frühere Nietzsche hatte vom „notwendigen Vereinfachen" gesprochen. Man glaube überhaupt nicht an etwas Übernatürliches am Künstler, weder an das Übernatürliche der Entstehung eines Kunstwerkes, noch an seine angeblichen Enthüllungen von „etwas Endgültigem über Mensch und Welt". Es ist nichts mit der Inspiration. Die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers produziert „fortwährend, Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen". Wer das nicht tut, mag ja „unter Umständen ein großer Improvisator werden können, aber die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältnis zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen". Genie ist Energie, ist Handwerkerernst. Genie ist strenger Zwang und feste Form. Nur einmal hatte die Neuzeit eine solche Form; im Stil, Vers, Satzbau der französischen Dramatiker mit ihrer Einheit der Handlung, des Ortes, der Zeit. Da bricht in Frankreich Rousseau, in Deutschland Lessing die Tradition ab, indem er diese Form, die einzige moderne Kunstform, zum Gespött machte, auf Shakespeare wies und damit einen Sprung in den Naturalismus zurück machte. Ein Ungeheures ging dadurch für die europäische Kultur verloren. Voltaire war „der letzte der großen Dramatiker, welcher seine vielgestaltige, auch den größten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Maß bändigte, — er vermochte Das, was noch kein Deutscher vermochte, weil die Natur des Franzosen der griechischen viel verwandter ist als die Natur der Deutschen —; wie er auch der letzte große Schriftsteller war, der in der Behandlung der Prosa-Rede griechisches Ohr, griechische Künstler-Gewissenhaftigkeit, griechische Schlichtheit und Anmut hatte". Seitdem aber ist „der moderne Geist mit seiner Unruhe, seinem Haß gegen Maß und Schranke, auf allen Gebieten zur Herrschaft gekommen". Wir genießen dadurch nun die „Poesien aller Völker, alles an verborgenen Stellen Aufwachsende, Urwüchsige, Wildblühende, Wunderlich-Schöne und Riesenhaft-Unregelmäßige, vom Volksliede an bis zum ‚großen Barbaren' Shakespeare hinauf". Heute ist der Stil überladen: „die Folge einer Verarmung der organisierenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten". Die Dichter von einst, größer, kälter, herber, morgenkühl, waren „Willensbändiger, Tierverwandler, Menschenschöpfer, Bildner, Um- und Fortbildner des Lebens". Die Dichter von heute sind „Entfesseler des Willens und unter Umständen eben dadurch Befreier des Lebens", ihr Ruhm ist das „Abschirren, Kettenlösen, Zertrümmern". Der Dichter von heute ist „im günstigsten Falle gleichsam der scheue, anziehende Trümmerhaufen eines Tempels, aber zugleich eine Höhle der Begierden, mit Blumen, Stechpflanzen, Gifttkräutern ruinenhaft überwachsen, von Schlangen, Gewürm, Spinnen und Vögeln bewohnt und besucht — ein Gegenstand zum trauernden Nachsinnen darüber, warum jetzt das Edelste und Köstlichste sogleich als Ruine, ohne die Vergangenheit und Zukunft des Vollkommenseins, emporwachsen muß?" Einen Überschuß einer weisen und harmonischen Lebens-

führung hat nur die alte Kunst, die Kunst eines Homer, Sophokles, Theokrit, Calderon, Racine, Goethe: darnach sollen wir greifen und nicht nach „jener barbarischen wenngleich noch so entzückenden Aussprudelung hitziger und bunter Dinge aus einer ungebändigten chaotischen Seele, welche wir früher als Jünglinge unter Kraft verstanden". Wie viel Charakteristik des einst Verehrten, wie viel Charakteristik eigener dunkel in ihm wirkender künstlerischer Kräfte in diesem Verdammen.

Edler als die Künstler erscheinen dem Nietzsche des „Menschlichen, Allzumenschlichen" die Gelehrten. Nur weil sie „geistig-weichlich" sind, verlästern die Künstler die Wissenschaft, deren scharfe, gesunde Bergluft sie scheuen. Und ganz folgerichtig: Sokrates, der einst verurteilte Dekadent, der Töter der Tragödie, wird für eine kurze Zeit ein Vorbild. Nietzsche ersehnt eine Zeit, „wo man lieber die Memorabilien des Sokrates in die Hand nimmt als die Bibel, und wo Montaigne und Horaz als Vorläufer und Wegweiser zum Verständnis des einfachsten und unvergänglichsten Mittler-Weisen, des Sokrates, benutzt werden". An Stelle des ästhetischen Menschen tritt der „freie Geist", der im Irdischen ewig Lebendige. Denn „auf die ewige Lebendigkeit . . . kommt es an: was ist am ‚ewigen Leben' und überhaupt am Leben gelegen!" sagt tapfer der todkranke „Wanderer".

Die Form des Menschlichen Allzumenschlichen Der Aphorismus

„Die Geburt der Tragödie", die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" waren als Abhandlungen geschrieben, in einem an Schopenhauer und Wagner, der Antike und Goethe genährten Stile, mit einem sehr gezügelten, nur in der Betrachtung gegen Strauß ungebärdig mit dem Knüttel dreinschlagenden Temperamente. Mit dem „Menschlichen, Allzumenschlichen" beginnt Nietzsche sich des Aphorismus zu bemächtigen. Von Jahr zu Jahr vergrößert er den Anwendungskreis des Aphorismus, bis er schließlich fähig ist, alles aufzunehmen: Logik und Lyrik, Sprüche und Pfeile, Ernst und Scherz und Bosheit, Spiel und Tanz, die süßeste, einfachste Kantilene wie den wildesten Gewittersturz durch alle Oktaven. Die entzückendste „Goldschmiedekunst und Kennerschaft des Wortes" setzt jetzt ein, bewußt von Nietzsche betrieben: fein abgewogen das Tempo, jede „Berechnung der allzu strengen Symmetrie", jedes „staccato" und jedes „rubato", jede „Folge der Vokale und Diphtonge . . . und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können". „Dinge schaffen," bekannte er später in der „Götzendämmerung", „an denen umsonst die Zeit ihre Zähne versucht; der Form nach, der Substanz nach um eine kleine Unsterblichkeit bemüht sein — ich war noch nie bescheiden genug, weniger von mir zu verlangen. Der Aphorismus, die Sentenz, in denen ich als der Erste unter Deutschen Meister bin, sind die Formen der ‚Ewigkeit'; mein Ehrgeiz ist, in zehn Sätzen zu sagen, was jeder Andre in einem Buche sagt, — was jeder Andre in einem Buche *nicht* sagt. . . ." Es ist nicht Zufall, daß gerade mit dem „Menschlichen, Allzumenschlichen" der Aphorismus auftritt. Ist er doch die Form, der „überscharfen Klinge", die ihm die schärfsten Wunden schlagen konnte! Und er nahm sich dazu die richtigen Meister: von den Deutschen Lichtenberg und Heine, von den Franzosen Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle, Vauvenargues und Chamfort: diese Franzosen schienen ihm mehr „wirkliche Gedanken" zu enthalten, „als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen".

Im Jahre 1881 hat Nietzsche die Krisis, deren künstlerischer Niederschlag „Menschliches, Allzumenschliches", die „Vermischten Meinungen und Sprüche"

und „Der Wanderer und sein Schatten" sind, überstanden. Er fühlt sich körperlich und geistig genesen. Die Qualen der „Häutung" sind vorüber, und dankbar gedenkt er sogar der Krankheit, die ihn die Kunst des „Um die Ecke sehens" lehrte. „Jene Psychologie des ‚Um die Ecke sehens'", schreibt er später, „ist das eigentliche Geschenk jener Zeit, in der alles sich bei mir verfeinerte."

Nietzsche im Süden: der „gute Europäer"

Im Süden, in den Alpen, in Norditalien, ist Nietzsche gesundet. Als er den ersten Sommer im Engadin lebt, da ist er entzückt über seine Schönheit: „Das Heroisch-Idyllische", schreibt er, „ist jetzt die Entdeckung meiner Seele: und alles Bukolische der Alten ist mit einem Schlage jetzt vor mir entschleiert und offenbar geworden — bis jetzt begriff ich nichts davon." Und ähnlich ergeht es ihm mit Venedig, das mit seinen „hundert tiefen Einsamkeiten" ihm, dem Einsamen, ein „Bild für den Menschen der Zukunft" ist. In den Alpen und zwischen der Riviera und Venedig wird Nietzsche nun heimisch, heimisch zwischen Gipfeln und Meeren, heimisch in der Landschaft, *in* der, *aus* der sein Zarathustra entstehen sollte. Zwischen Gipfeln und Gründen denkt er Gipfel und Gründe. Die Kunst, „Landschaftsgemälde innerlich einzusaugen", vollendet sich hier. Nun können solche lyrische Wunder entstehen wie die Lieder auf Venedig, wie „Die Sonne sinkt".

Kein Wunder, daß Nietzsche dem Süden dankbar war, kein Wunder, daß er drüber den Norden, aus dem er kam, vergaß.

So häng' ich denn auf krummem Aste
und schaukle meine Müdigkeit.
Ein Vogel lud mich her zu Gaste,
ein Vogelnest ist's, drin ich raste,
Wo bin ich doch? Ach, weit! Ach, weit!
Das weiße Meer liegt eingeschlafen,
und purpurn steht ein Segel drauf.
Fels, Feigenbäume, Turm und Hafen,
Idylle rings, Geblök von Schafen, —
Unschuld des Südens, nimm mich auf!

Nur Schritt für Schritt — das ist kein Leben,
stets Bein vor Bein macht deutsch und schwer.
Ich hieß den Wind mich aufwärts heben,
ich lernte mit den Vögeln schweben, —
nach Süden flog ich über's Meer.

Daß er in jener Mittelzone Europas lebt, das erscheint ihm fast symbolisch. Hier wird er der „gute Europäer", der über die Enge der „Völker und Vaterländer" hinaus sein Zukunftsbild eines europäischen Menschen ausmalt, in das er liebevoll Züge des Südens und alles Südlichen aufnimmt, aus dem er die Züge des Nordens, des Deutschen vor allem, verbannt. „Die Deutschen sind von Vorgestern und von Übermorgen, *sie haben noch kein Heute*." Sie kultivieren das Gefühl an Stelle der Vernunft, sie sind plump und schwerfällig, gutmütig und tückisch, offen und bieder aus Bequemlichkeit, geschmacklos in Fragen der Kunst, belanglos in Fragen des Intellekts. Immer mehr wird Deutschland geistig zum Flachland Europas. Nietzsche jedenfalls fühlt sich nie als Deutscher. Und doch verdankt der „gute Europäer" und „Pole" auch in dieser Zeit viel dem Norden. Das elterliche Erbteil, die Jugendjahre lassen sich nicht aus seinem Wesen drängen. In einem feinen Buche über „Nietzsche als Künstler" hat Erich Eckertz nachgewiesen, wie auch die Werke der nun folgenden Jahre, wie selbst „noch seine letzten Schriften, in denen er ganz überdeutsch oder ganz französisch sein will, mit der deutschen Reformation eine heimliche Fühlung halten", wie viel von der Stammesart

der Thüringer, der großen Obersachsen von Luther bis Klinger auch in Nietzsche lebt, wie die „lehrhafte Schlagkraft eines sächsischen Eiferers" ihn nie verlassen hat. —

Wenn Nietzsches Werke, wie er es von den Werken Platos, Spinozas, Pascals, Rousseaus, Goethes sagte, eine leidenschaftliche Seelengeschichte ausmachen, wenn es da einen Roman, wenn es da Krisen, Katastrophen und Todesstunden zu erraten gibt, wenn sein Denken zugleich eine unwillkürliche Biographie einer Seele ist: so lassen die beiden Werke der Jahre 1881 und 1882 schon im Titel den Anstieg erraten. Einen kommenden Tag verkündet die „Morgenröte", über der „Fröhlichen Wissenschaft" strahlt schon die Morgensonne.

Morgenröte Gedanken über die moralischen Vorurteile

„Gedanken über die moralischen Vorurteile" lautet der Untertitel der „Morgenröte". Mit ihr beginnt, wie Nietzsche später betonte, sein Feldzug gegen die Moral. Was ist Sittlichkeit? Sittlichkeit ist Gehorsam gegen die Sitten. Sitten aber sind die herkömmliche Art, zu handeln und abzuschätzen. Als sittlich gilt, wer in dieser Art lebt und denkt, als unsittlich oder böse der freie Mensch, der von sich und nicht von einem Herkommen abhängen will. Er gilt als gefährlich, er fühlt sich schließlich selbst so. Und beides ganz mit Unrecht: denn es gibt kein Sittengesetz, das außer menschlichem Belieben stünde, wie die Menschheit auch kein allgemein anerkanntes Ziel hat, wie Natur und Geschichte gründlich unmoralisch sind. Nicht, daß nun die Menschen alles lassen sollen; was sittlich heißt, und alles tun, was unsittlich heißt: nein, aber das eine wie das andere aus anderen Gründen als bisher. Wir haben umzulernen, — um endlich, vielleicht sehr spät, noch mehr zu erreichen: umzufühlen." Eins freilich ist sicher: Unsere „gute" Moralität ist schuld an der Erbärmlichkeit unserer Zivilisation. Unsere schwachen unmännlichen gesellschaftlichen Begriffe von Gut und Böse und ihre Überherrschaft über Leib und Seele haben Leib und Seele schwach und krank gemacht. Die ungeheure Last von schlechtem Gewissen ist aus der Welt zu schaffen!

Die Menschheit muß umlernen. Sie muß ablegen den Glauben an die sittliche Weltordnung: „es gibt gar keine ‚ewige Gerechtigkeit', welche forderte, daß jede Schuld gebüßt und bezahlt werde, — es war ein schrecklicher, zum kleinsten Teile nützlicher Wahn, daß es eine solche gebe —: ebenso wie es ein Wahn ist, daß alles eine Schuld ist, was als solche gefühlt wird. Nicht die Dinge, sondern die Meinung über Dinge, die es gar nicht gibt, haben die Menschen so verstört!" Weg auch mit den Begriffen von Sünde und Strafe! Weg mit dem schlimmsten Wahne, dem christlichen Wahne von der Wirklichkeit und Lebensmacht der Nächstenliebe und des Mitleids. Mitleid ist ein einfaches Wort, aber ein sehr polyphones Ding. Es ist ein Trieb, an sich weder gut noch böse; erst wenn die Quelle der Lust in ihm entdeckt wird, hängt sich ihm das gute Gewissen an. Aber es ist ein schädlicher Trieb: herrschte er nur einen Tag, die Menschheit ginge an ihm sofort zugrunde. „Wehe, wenn dieser Trieb erst wütet!" Der Trieb der Abhängigkeit und Fürsorge für andere. „Was tut nicht jeder für Dummheiten schon aus Anhänglichkeit und Fürsorge für sich! Wenn wir nun für andere das Objekt dieser Torheiten und Zudringlichkeiten werden!" Es ist eine enge und kleinbürgerliche Moral, die immer nur unsere Handlungen nach den unmittelbaren Folgen für die anderen beurteilen. Es gibt wichtigere

Zwecke, bei deren Verfolgung wir ja auch nicht an unsere Leiden denken. „Warum immer bei anderen?“ Und Liebe!? Auch die Apostel der Liebe haben den Nächsten wohl kaum geliebt. Die Gesichter der ersten Christen sind die Gesichter von großen Hassern. Liebe überhaupt überall: — da schüttelt es Nietzsche. Geekelt ruft er bei dem Gedanken, daß jeder von tausend Liebenden umschwärmt sein könne, aus: „Entsetzlich!“ Geben wir, so schließt das zweite Buch der „Morgenröte“, den Menschen den Mut zu den als egoistisch verschrienen Handlungen zurück. Stellen wir ihren Wert wieder her, rauben wir ihnen das böse Gewissen. Nehmen wir dem ganzen Bilde der Handlungen seinen bösen Schein. Das Ergebnis ist groß: „Wenn der Mensch sich nicht mehr für böse hält, hört er auf es zu sein!“ Dann wertet man vielleicht nicht mehr moralisch, dann wird man ein Sucher nach Schönheit. Der „böse“ Mensch, der unserem Auge wie eine Verzeichnung und Karikatur erschien, als Flecken in der Natur uns Pein machte, wirkt nun als eine wilde Landschaft, deren eigene kühne Linien- und Lichtwirkungen man genießen kann. Wie erweitert sich nun gleich das Gebiet des Schönen! „Bisher war es nur erlaubt, im Moralisch-Guten nach Schönheit zu suchen, — Grund genug, daß man so wenig gefunden und sich so viel nach imaginären Schönheiten ohne Knochen hat umtun müssen.“ Aber „so gewiß es hundert Arten von Glück bei dem Bösen gibt, von denen die Tugendhaften Nichts ahnen, so gibt es an ihnen auch hundert Arten von Schönheit: und viele sind noch nicht entdeckt“.

Die „Fröhliche Wissenschaft“ führt die Gedanken der „Morgenröte“ weiter, sucht mehr noch den verstörten Menschen zu befreien. Sie arbeitet das Bild des Menschen weiter aus, den Nietzsche dem Moralischen und dem Mitleidigen entgegenstellt, den Redlichen der Erkenntnis, den Ehrlichen, den Reinen, den Mitfreudigen, den Schenkenden, der der Dankbarkeit aus dem Wege läuft, der „eine geringe Herberge“ sein will, „die niemanden zurückstößt, der bedürftig ist, die aber hinterher vergessen oder belacht wird“. Den Menschen, dessen Glaubensbekenntnis den Schluß des dritten Buches bildet:

„Was macht heroisch? — Zugleich seinem höchsten Leiden und seiner höchsten Hoffnung entgegengehn.
Woran glaubst du? — Daran, daß die Gewichte aller Dinge neu bestimmt werden müssen.
Was sagt dein Gewissen? — ‚Du sollst werden, der du bist.‘
Wo liegen deine größten Gefahren? — Im Mitleiden.
Was liebst du an anderen? — Meine Hoffnungen.
Wen nennst du schlecht? — Den, der immer beschämen will.
Was ist dir das Menschlichste? — Jemandem Scham ersparen.
Was ist das Siegel der erreichten Freiheit? — Sich nicht mehr vor sich selber schämen.“

Mochte Nietzsche immerhin in seiner „Morgenröte“ die Munterkeit des Geistes, mit der er so sehr abstrakte Dinge behandelt hatte, „ganz achtbar finden, mochte er immerhin an Peter Gast schreiben: „Lesen Sie zur Vergleichung irgendein Buch über Moral — ich habe immer noch meine Sprünge und Hopsasas für mich“ — die „Morgenröte“ bleibt doch, mit der „Fröhlichen Wissenschaft“ verglichen, ein schwerer schreitendes Werk. Genau so viel der Titel des späteren Werkes heller klingt, leichter schwingt, genau so viel heller und leichter klingt und schwingt diese ganze „Fröhliche Wissenschaft“. In

Friedrich Nietzsche

der „Sprache des Tauwinds" empfand sie Nietzsche vier Jahre später geschrieben, „voller Übermut, Unruhe, Widerspruch", voller „Trunkenheit der Genesung". Ein „Vorspiel in deutschen Reimen" mit der Überschrift „Scherz, List und Rache" leitet die „Fröhliche Wissenschaft" ein. Mit den Schellen des Narren wird öfter geklingelt. „Über der Moral stehen", predigt der fröhliche Wissenschaftler, aber „nicht nur stehen, mit der ängstlichen Steifigkeit eines Solchen, der jeden Augenblick auszugleiten und zu fallen fürchtet, sondern auch über ihr schweben. Und spielen! Wie könnten wir dazu der Kunst des Narren entbehren?" Das Leben ist kein Verhängnis, keine Betrügerei, es ist ein „Experiment des Erkennenden". Das Leben ist eine „Welt der Gefahren und Siege, in der auch die heroischen Gefühle ihre Tanz- und Tummelplätze haben. Das Leben, ein Mittel der Erkenntnis, mit diesem Grundsatz kann man tapfer und fröhlich leben und lachen". Nun weiß Nietzsche, wer er ist:

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird Alles, was ich fasse,
Kohle Alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich!

Der Gedanke der ewigen Wiederkunft

In den Briefen aus jener Zeit erklingen ähnliche Töne. Nietzsche fühlt sich berufen. Ein Gedanke war ihm aufgestiegen, ein neuer Blick war ihm geworden, als er einst im August 1881 am See von Silvaplana durch die Wälder ging: „6000 Fuß jenseits von Mensch und Zeit". Der Gedanke der ewigen Wiederkunft war ihm gekommen.

„Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen, und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!"

Eine große Minute Zeit dazwischen, und alle Bedingungen, aus denen du geworden bist, kommen im Kreislaufe der Welt wieder zusammen. — „Dieser Ring, in dem du ein Korn bist, glänzt immer wieder. Und in jedem Ring des Menschendaseins überhaupt gibt es immer wieder eine Stunde, wo erst einem, dann vielen, dann allen der mächtigste Gedanke auftaucht, der von der ewigen Wiederkunft aller Dinge: — es ist jedesmal für die Menschheit die Stunde des Mittags." Denn durch diesen Gedanken erst erhält das Leben des Menschen einen Sinn. Heute, wo die Kraft des Glaubens dahin ist, will der flüchtige Mensch flüchtigen gegenwärtigen Genuß, will er das Wohlbefinden des flüchtigen Individuums. Nietzsche aber lehrt:

„so leben, daß du wünschen mußt, wieder zu leben, ist die Aufgabe — du wirst es jedenfalls! Wem das Streben das höchste Gefühl gibt, der strebe; wem Ruhe das höchste Gefühl gibt, der ruhe; wem Einordnung, Folgen, Gehorsam das höchste Gefühl gibt, der gehorche. Nur möge er bewußt darüber werden, was ihm das höchste Gefühl gibt und kein Mittel scheuen! Es gilt die Ewigkeit! —

‚Aber wenn alles notwendig ist, was kann ich über meine Handlungen verfügen?' Der Gedanke und Glaube ist ein Schwergewicht, welches neben allen anderen Ge-

wichten auf dich drückt und mehr als sie. Du sagst, daß Nahrung, Ort, Luft, Gesellschaft dich wandeln und bestimmen? Nun deine Meinungen tun es noch mehr, denn diese bestimmen dich zu dieser Nahrung, Ort, Luft, Gesellschaft. — Wenn du dir den Gedanken der Gedanken einverleibst, so wird er dich verwandeln. Die Frage bei allem, was du tun willst: ‚ist es so, daß ich es unzählige Male tun will,' ist das größte Schwergewicht.

Drücken wir das Abbild der Ewigkeit auf unser Leben! Dieser Gedanke enthält mehr als alle Religionen, welche dies Leben als flüchtiges verachteten und nach einem unbestimmten anderen Leben hinblicken, lehrten.

Nicht nach fernen, unbekannten Seligkeiten und Segnungen und Begnadigungen ausschauen, sondern so leben, daß wir nochmals leben wollen und in Ewigkeit so leben wollen! — Unsere Aufgabe tritt in jedem Augenblick an uns heran. —"

Die letzte Wichtigkeit hat dies Leben, dein Leben. Pflanze, so lehrt diese Lehre, die Liebe zum Leben, zum eigenen Leben, auf alle Weise. Sei tolerant gegen die Weise des anderen. Aber sei feind jedem, der das Leben zu verdächtigen sucht, sei Feind der „Finsterlinge und Unzufriedenen und Murrköpfe". Verwehre diesen die Fortpflanzung! „Aber unsere Feindschaft muß selber ein Mittel zu unserer Freude werden! Also lachen, spotten, ohne Verbitterung vernichten! Dies ist unser Todkampf.

„Seid ihr nun vorbereitet? Ihr müßt jeden Grad von Skepsis durchlebt haben und mit Wollust in eiskalten Strömen gebadet haben, — sonst habt ihr kein Recht auf diesen Gedanken; ich will mich gegen die Leichtgläubigen und Schwärmerischen wohl wehren! Ich will meinen Gedanken im voraus verteidigen! Er soll die Religion der freiesten, heitersten und erhabensten Seelen sein, — ein lieblicher Wiesengrund zwischen vergoldetem Eise und reinem Himmel! —

Du fühlst, daß du Abschied nehmen mußt, bald vielleicht, — und die Abendröte dieses Gefühls leuchtet in dein Glück hinein. Achte auf dieses Zeugnis: es bedeutet, daß du das Leben und dich selber liebst, und zwar das Leben, so wie es bisher dich getroffen und dich gestaltet hat, — und daß du nach Verewigung desselben trachtest. — Non alia sed haec vita sempiterna! Wisse aber auch, daß die Vergänglichkeit ihr kurzes Lied immer wieder singt, und daß man im Hören der ersten Strophe vor Sehnsucht fast stirbt, beim Gedanken, es möchte für immer vorbei sein."

Ein Überglücklicher hatte diese Worte hingeworfen. Auf seinen Wanderungen in jenen Augusttagen weinte Nietzsche „Tränen des Jauchzens", sang er und „redete Unsinn": die „Intensitäten" seines Gefühls machten ihn „schaudern und lachen". Und zum Glück der Offenbarung der Idee der ewigen Wiederkunft kommt ein zweites Geschenk jener Augusttage von Sils-Maria: die Art ihrer Verkündigung dämmert in einer ersten Vision auf. Hymnisch soll ihr Ton sein, der Ton eines neuen Evangeliums. Zarathustra, der alte Perser, soll der Lehrer des „hochzeitlichen Ringes aller Dinge", der „Verkünder von Mittag und Ewigkeit" sein.

Also sprach Zarathustra Entstehungszeit und Entstehungsart: Inspiration

Aber noch dauert es fast zwei Jahre, bedurfte es wieder mancher Enttäuschung, ehe der Plan ausgeführt, ehe aus Zarathustra der Mensch ward, nach dem Nietzsche vergeblich unter seinen Freunden ausgeschaut hatte. Urplötzlich ist dann der erste Teil der Dichtung fertig, entstanden im Februar 1883 in kaum zehn Tagen auf Spaziergängen in der Nähe von Genua, auf der herrlichen Straße von Zoagli, wo man das Meer überschaut, und im Umwandern der Bucht von Rapallo bis hinter nach dem Vorgebirge Porto fino. Hier fällt Nietzsche der ganze erste Teil des „Buches für Alle und Keinen":

„Also sprach Zarathustra" ein, „vor allem Zarathustra selber, als Typus; richtiger," bekannte Nietzsche, „er überfiel mich. . . ." Und ähnlich beim zweiten und dritten Teil: Ende Juni und Anfang Juli 1883 wird in Sils-Maria der zweite, im Januar 1884 in Nizza der dritte Teil niedergeschrieben, beide in zehn Tagen. Nur der vierte, bloß für Freunde gedruckte Teil brauchte längere Zeit zu seiner Entstehung. Und auch diese Teile sind wie die ersten „ergangen", „ertanzt", „auf einsamen Bergen oder dicht am Meere, da, wo selbst die Wege nachdenklich werden", wie es in der „Fröhlichen Wissenschaft" heißt. So erzählt Nietzsche, wie er jene entscheidende Partie des dritten Teiles, welche den Titel „Von alten und neuen Tafeln" trägt, im beschwerlichsten Aufsteigen von Nizza zu dem wunderbaren maurischen Felsennest Eza gedichtet habe: „die Muskel-Behendheit", bekennt er, „war bei mir immer am größten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floß. Der Leib ist begeistert: lassen wir die ‚Seele' aus dem Spiel. — Man hat mich oft tanzen sehn können; ich konnte damals, ohne einen Begriff von Ermüdung sieben, acht Stunden auf Bergen unterwegs sein. Ich schlief gut, ich lachte viel —, ich war von einer vollkommenen Rüstigkeit und Geduld."

Welch ein Gegensatz zu jenen Tagen, da der kranke Nietzsche, enttäuscht sich einschränkend auf das „Wehetuende" der Erkenntnis, die Sprüche des „Menschlichen, Allzumenschlichen" schrieb! Da hatte er alle Inspiration, alle Offenbarung geleugnet. Sie rächte sich, indem sie ihm seinen „Zarathustra" schenkte. Und dankbar ward nun Nietzsche noch in seinem „Ecce homo", seinen Lebenserinnerungen aus dem Jahre 1888, ihr gläubiger Bekenner, indem er von seiner Zarathustrazeit schrieb:

„— Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter Inspiration nannten? Im anderen Falle will ich's beschreiben. Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört, — man sucht nicht; man nimmt, — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, — ich habe nie eine Wahl gehabt. Eine Entzückung, deren ungeheure Spannung sich mitunter in einen Tränenstrom auslöst, bei der der Schritt unwillkürlich bald stürmt, bald langsam wird; ein vollkommenes Außersichsein mit dem distinktesten Bewußtsein einer Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußzehen; eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgefordert, als eine notwendige Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses; ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt (die Länge, das Bedürfnis nach einem weitgespannten Rhythmus ist beinahe das Maß für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung). Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses, ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an. Es scheint wirklich, um an ein Wort Zarathustra's zu erinnern, als ob die Dinge selber herankämen und Gleichnis sein möchten (‚hier kommen alle Dinge liebkosend zu Deiner Rede und schmeicheln Dir, denn sie wollen auf Deinem Rücken reiten. Auf jedem Gleichnis reitest Du hier zu jeder Wahrheit. Hier springen Dir alles Seins Worte und Wort-

Schreine auf; alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von Dir reden lernen —'). Dies ist meine Erfahrung von Inspiration; ich zweifle nicht, daß man Jahrtausende zurückgehen muß, um Jemanden zu finden, der mir sagen darf: ‚Es ist auch die meine'."

Vieldeutigkeit des Zarathustra

Was ist das Werk dieses Rausches, der „Zarathustra"? Etwas unendlich Vieldeutiges, wie schon der Untertitel „Ein Buch für Alle und Keinen" verrät. Zu den heiligen Büchern wollte Peter Gast den „Zarathustra" zählen, und einmal nannte ihn Nietzsche selbst eine „wunderbare Art von Moralpredigten" und sprach von sich als einem „poète-prophète". Aber ein andermal lehnte er schroff, wohl wissend, welch übler Ruf sich an das Wort Prophet hängen könnte, jeden Zusammenhang mit dem Ideenkreise dieses Wortes ab. „Hier redet kein Fanatiker," betont er im „Ecce homo", „hier wird nicht Glauben verlangt: aus einer unendlichen Lichtfülle und Glückstiefe fällt Tropfen für Tropfen, Wort für Wort, — eine zärtliche Langsamkeit ist das Tempo dieser Reden." Halkyonisch nannte er ihren Ton und erinnerte an Zarathustras Spruch: „Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen; Gedanken die mit Taubenfüßen kommen, lenken die Welt. . . . Die Feigen fallen von den Bäumen, sie sind gut und süß; und indem sie fallen, reißt ihnen die rote Haut. Ein Nordwind bin ich reifen Feigen. Also, gleich Feigen, fallen euch diese Lehren zu, meine Freunde: nun trinkt ihren Saft und ihr süßes Fleisch!"

Als einen späten poetischen Text zu den früheren und späteren Werken Nietzsches hat man dann mit Peter Gast den „Zarathustra" bezeichnet. Man könnte ihn aber auch, losgelöst von aller Vergangenheit, nach dem Orte seiner Entstehung und nach seiner Stimmungswelt Nietzsches großes Meer- und Berggedicht nennen. Oder auch seiner Sprache nach eine einzige, große, am Bibeltone genährte und doch wieder ganz moderne Gleichnisrede. Er ist Tanz und Musik, er ist Lyrik und er ist Didaktik. Er ist Sturm und ist Stille. Er ist voller Heiterkeit, voller Scherze und Bosheit, und er ist auch wieder voller Schauer tiefster Geheimnisse. Er ist ein „Wald und eine Nacht dunkler Bäume: doch wer sich vor seinem Dunkel nicht scheut, der findet auch Rosenhänge unter seinen Zypressen". „Still ist der Grund meines Meeres," heißt es, „wer erriete wohl, daß er scherzhafte Ungeheuer birgt! Unerschütterlich ist meine Tiefe: aber sie glänzt von schwimmenden Rätseln und Gelächter." „Zarathustra" ist Hymnus und Parodie: der Einsame singt seiner abendstillen Seele das Nachtlied: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden." Und am Tage zeichnet ein Spötter die Gegenwelt der alten Tugendlehrer mit einer so reizenden blasphemischen Bosheit: „Selig sind diese Schläfrigen: denn sie sollen bald einnicken." Ein Gedicht vom Diesseits ist der „Zarathustra" und zugleich eines von der Ewigkeit, ein Gedicht von der Gegenwart ist er und zugleich von der Zukunft, keiner Jenseitszukunft, sondern einer Menschenzukunft: „Herbst ist es umher und reiner Himmel und Nachmittag. Seht, welche Fülle ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön hinauszublicken auf ferne Meere. Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch. . . . Was wäre denn zu schaffen, wenn Götter — da wären!

Friedrich Nietzsche

„Aber zum Menschen treibt er mich stets von neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine.

Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, daß es im härtesten, häßlichsten Steine schlafen muß!

Nun wütet mein Hammer grausam gegen sein Gefängnis. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das?

Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir — aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir!

Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch — die Götter an! —"

Der Übermensch

Das Buch vom Übermenschen und seinen Schätzungen, den neuen Werten, ist der „Zarathustra". Man könnte seine vier Teile den Morgen, den Mittag, den Nachmittag und den Abend vor der Geburt des Übermenschen nennen. Den Namen Übermensch erhält jetzt das Menschenbild, an dessen Herausarbeitung Nietzsche nun seit Jahren arbeitete, und dessen Züge schon die „Fröhliche Wissenschaft" zeigt. Das Menschenbild, um dessentwillen sich allein zu leben lohnt, um dessentwillen Nietzsche allein die Gegenwart erträgt. Denn auch die Besten sind noch dem Menschlichen allzu nahe, dem Übermenschen ein „Gelächter oder eine schmerzliche Scham". Auch die „höheren" Menschen, deren Vertreter der vierte Teil um Zarathustra versammelt, trennt noch eine große Kluft vom Übermenschen, dem Leichten, Gesunden, Spöttischen, der lachen und tanzen kann. Nur Bruchstücke von Menschen sieht Zarathustra in der Gegenwart und Vergangenheit.

„Dies ist meinem Auge das Fürchterliche, daß ich den Menschen zertrümmert finde und zerstreuet wie über ein Schlacht- und Schlächterfeld hin.

Und flüchtet mein Auge vom Jetzt zum Ehemals auf Erden — ach! meine Freunde — das ist *mein* Unerträglichstes; und ich wüßte nicht zu leben, wenn ich nicht noch ein Seher wäre, Dessen, was kommen muß."

„Wohin soll ich nun noch steigen", klagt er einmal, „mit meiner Sehnsucht! Von allen Bergen schaue ich aus nach Vater- und Mutterländern.

Aber Heimat fand ich nirgends; unstät bin ich in allen Städten und ein Aufbruch an allen Toren.

Fremd sind mir und ein Spott die Gegenwärtigen, zu denen mich jüngst das Herz trieb; und vertrieben bin ich aus Vater- und Mutterländern.

So liebe ich allein noch meiner *Kinder Land*, das unentdeckte, im fernsten Meere: nach ihm heiße ich meine Segel suchen und suchen.

An meinen Kindern will ich es gut machen, daß ich meiner Väter Kind bin: und an aller Zukunft — *diese* Gegenwart."

Und das kann jeder. Zu „Vätern und Vorfahren könntet ihr euch umschaffen des Übermenschen: und Dies sei euer bestes Schaffen" sagt Zarathustra. „Über dich sollst du hinausbauen. . . . Nicht nur fort sollst du dich pflanzen, sondern hinauf! Dazu helfe dir der Garten der Ehe! Einen höheren Leib sollst du schaffen, eine erste Bewegung, ein aus sich rollendes Rad, — einen Schaffenden sollst du schaffen. Ehe: so heiße ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen." Es sind Zarathustras tröstendste Worte.

Gleichnisse und Bilder

In Gleichnissen und Bildern verkünden die Reden Zarathustras die Lehre vom Übermenschen und von den neuen Werten, erzählen sie die Schmerzensgeschichte der Nietzscheschen Überwindungen. Ein wirres, buntes Leben und

Schattenleben entfaltet sich, an dem auch das Toteste, das Abstrakteste teil hat. „Es ist etwas, so sphinxartige und stummgeborene Probleme, wie die meinen sind, zum Reden zu bringen", schrieb Nietzsche an Gottfried Keller, als er ihm den vierten Teil übersandte, wo er die Schatten um Zarathustra häuft, wo er in der Höhle Zarathustras um ihn und um seine Tiere, den Adler und die Schlange, eine ganze Spukgesellschaft versammelt: den traurigen Wahrsager und die beiden Könige mit ihrem Esel, den Gewissenhaften des Geistes und den alten Zauberer, den letzten Papst und den freiwilligen Bettler, den Schatten und den häßlichsten Menschen, wo zuletzt der lachende Löwe mit dem Taubenschwarme kommt. Aber die Bildung solcher Schattenbilder und Gleichnisse ist letzten Grundes für Nietzsche kein Aushilfsmittel. Der Trieb zur Metapherbildung galt ihm schon in einer 1873 geplanten Abhandlung „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn" als ein Grundtrieb des Menschen. „Fortwährend verwirrt er die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch, daß er neue Übertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt, unregelmäßig, reizvoll und ewig neu zu gestalten." Dies Streben zeigt der „Zarathustra" — bewußt. Der Ruhm des Gleichnisses und Bildes erklingt nicht nur an einer Stelle. Auf „jedem Gleichnis reitest du hier zu jeder Wahrheit" — das Wort ist hier schon zitiert worden. Viel tönender dann an anderer Stelle: „Achtet mir, meine Brüder, auf jede Stunde, wo euer Geist in Gleichnissen reden will: da ist der Ursprung eurer Tugend. Erhöht ist da euer Leib und auferstanden; mit seiner Wonne entzückt er den Geist, daß er Schöpfer wird und Schätzer und Liebender und aller Dinge Wohltäter." Und noch im „Ecce homo" rühmt der Dichter des Zarathustra: „Die mächtigste Kraft zum Gleichnis, die bisher da war, ist arm und Spielerei gegen die Rückkehr der Sprache zur Natur der Bildlichkeit."

So ist der „Zarathustra" ein Wirbel von Bildern und Gleichnissen, von deren buntem Reichtum und lyrischem Reize ein paar Beispiele ebensowenig eine Ahnung geben können, wie von ihrem die ganze Dichtung so durchschillernden, durchhuschenden Wesen, daß man nicht weiß: Was ist Bild, was Gleichnis, was Sinn, was Schmuck? Wo hört das eine auf, fängt das andere an? Wie kann Nietzsche verleiblichen, vergeistigen, beleben! „Krumm kommen alle guten Dinge ihrem Ziele nahe. Gleich Katzen machen sie Buckel, sie schnurren innewendig vor ihrem nahen Glücke, — alle guten Dinge lachen." Das einst heilige Gebot des „Du-sollst" wird zu einem großen Drachen: „‚Du-sollst' liegt ihm am Wege, goldfunkelnd, ein Schuppentier, und auf jeder Schuppe glänzt golden ‚Du-sollst!' Tausendjährige Werte glänzen an diesen Schuppen, und also spricht der mächtigste aller Drachen: ‚aller Wert der Dinge — der glänzt an mir'." Wie kann Nietzsche aber auch entleiblichen, entgeistigen, versachlichen, erstarren! Die Gelehrten stäuben um sich gleich Mehlsäcken. Der Staat wird zum kältesten aller kalten Ungeheuer, die Ehe zu einer kleinen geputzten Lüge. Überallher strömen die Dinge dem Dichter zu einem verklärten Gleichnistode zu: aber die schönsten Bilder und Gleichnisse gibt ihm doch die Natur jener Gegend, in der der „Zarathustra" entstand, geben ihm die Alpenberge und das Meer. Ein Berg- und Meergedicht ist der „Zarathustra".

Im Steigen sind viele Gesänge des „Zarathustra" gedichtet. So fühlt sich Nietzsche-Zarathustra als Bergsteiger. „Ich bin ein Wanderer und ein Berg-

steiger, sagte er zu seinem Herzen, ich liebe die Ebenen nicht, und es scheint, ich kann nicht lange still sitzen. Und was mir nun auch noch als Schicksal und Erlebnis komme, — ein Wandern wird darin sein und ein Bergsteigen." Seine „wilde Weisheit wurde trächtig auf einsamen Bergen; auf rauhen Steinen gebar sie ihr Junges, Jüngstes". Aufwärts zieht es ihn: „Düster ging ich jüngst durch leichenfarbne Dämmerung, — düster und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur Eine Sonne war mir untergegangen. Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Berg-Pfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes." Der Wanderer weiß: „Nicht die Höhe, der Abhang ist das Furchtbare! Der Abhang, wo der Blick *hinunter* stürzt und die Hand *hinauf* greift. Da schwindelt dem Herzen vor seinem doppelten Willen. Ach, Freunde, erratet ihr wohl auch meines Herzens doppelten Willen? Das, Das ist *mein* Abhang und meine Gefahr, daß mein Blick in die Höhe stürzt, und daß meine Hand sich halten und stützen möchte — an der Tiefe!" Während er doch in die Höhe möchte, auf immer höhere Berge, während er wie starke Winde leben möchte, Nachbar dem Adler, Nachbar dem Schnee, Nachbar der Sonne, während er ein Gebirge bauen möchte aus immer heiligeren Bergen, während er, ein Gipfelwanderer und Gipfelprediger, von Gipfel zu Gipfel in dünner, reiner Gebirgsluft schreiten möchte: „Im Gebirge ist der nächste Weg von Gipfel zu Gipfel: aber dazu mußt du lange Beine haben. Sprüche sollen Gipfel sein: und Die, zu denen gesprochen wird, Große und Hochwüchsige. Die Luft ist dünn und rein, die Gefahr nahe und der Geist voll einer fröhlichen Bosheit: so paßt es gut zueinander." Wie die Felsenwelt der Berge, ist Nietzsche auch ihre Himmelswelt ein unerschöpfliches Gleichnisfeld. Der Bergwind, der hinreißende Brausewind, ist ihm ein Erlöser. Als schweres Wetter möchte Zarathustra am Berge hängen. Aus schweigsamem Gebirge und Gewittern des Schmerzes rauscht seine Seele in die Täler. Er liebt alle die, „welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkündigen, daß der Blitz kommt, und gehen als Verkündiger zugrunde. Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heißt *Übermensch*". Zwischen Gelächtern der Blitze will er Hagelschauer in die Tiefe werfen. Dann aber, indem er das Bild zu einem ruhigeren Farbenspiele verklärt, wird ihm der Übermensch zum Regenbogen nach dem Unwetter, und die Bergsonne wird zum letzten Gleichnisbild. „Also sprach Zarathustra und verließ seine Höhle, glühend und stark, wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt."

Das Gebirge ist der eine große Stimmungshintergrund, der zweite ist, wie bei allen Fernsehern und Fernträumern, das Meer. Zum Meere reißt ihn der Strom der Liebe. Wie ein Schrei und ein Jauchzen will er über weite Meere hinfahren, bis er die glückseligen Inseln findet. Dem Segel gleich geht seine Weisheit über das Meer. Die schönste lyrische Bilderwelt aber schenkt sich dem Betrachter, der über das Meer ausschaut nach seiner Kinder Land. Der am Morgen die Sonne am Meere erwartet:

„Oh Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Licht-Abgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden.

In deine Höhe mich zu werfen — das ist meine Tiefe! In deine Reinheit mich zu bergen — das ist *meine* Unschuld!

Den Gott verhüllt seine Schönheit: so verbirgst du deine Sterne. Du redest nicht: so kündest du mir deine Weisheit.

Stumm über brausendem Meere bist du heut mir aufgegangen, deine Liebe und deine Scham redet Offenbarung zu meiner brausenden Seele."

Der am Abend die Sonne ins Meer tauchen sieht:

„Der Sonne lernte ich das ab, wenn sie hinabgeht, die Überreiche: Gold schüttet sie da ins Meer aus unerschöpflichem Reichtume, —

— also, daß der ärmste Fischer noch mit goldenem Ruder rudert! Dies nämlich sah ich einst und wurde der Tränen nicht satt im Zuschauen. — —"

Der über dem Meere den Tag enden sieht:

„Und enden will er. Schon kommt der Abend: über das Meer her reitet er, der gute Reiter! Wie er sich wiegt, der Selige, Heimkehrende, in seinen purpurnen Sätteln!"

Stil

Neben der Gleichniswelt hat Nietzsche selbst auf die Sprache, den Stil des „Zarathustra" als auf etwas Einzigartiges gewiesen. Er fragt in einem Briefe an Rohde, ob wohl je in deutscher Sprache, Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut so beieinander gewesen seien. Nach Luther und Goethe glaubt er die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben. „Mein Stil", sagt er, „ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale." Bis auf die Übertreibung der Vollendung trifft diese Selbstcharakteristik, wie so oft bei Nietzsche, die Hauptpunkte. In einer süßen Flut schaukeln diese Rhythmen. Alle Tempi werden gemeistert; mag immerhin Nietzsche von der zärtlichen Langsamkeit des Tempos reden, Zarathustra sagt auch mit Recht: „Zu langsam läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm!" So rhythmenreich die Zeilen, so klangvoll sind sie. Eine zärtliche Liebe geht kosend mit dem Worte um: was Zarathustra von den Dingen sagt, trifft auch für viele Worte zu: am Borne der Ewigkeit jenseits von Gut und Böse sind sie getauft, — wiedergetauft. Schade nur, daß sie oft tyrannisieren, ein selbständiges Leben außerhalb des Satzes beginnen, daß Nietzsche mit Wort und Wortgruppen spielt, den Tausch der Silben untereinander, das klangvolle Wortspiel zum Sinnspiel macht, zum Finder gesuchter Gedanken.

Nietzsche, der Dichter

„Also sprach Zarathustra" ist Nietzsches aufschlußreichstes Werk. Es verrät, wer Nietzsche war. Er hat sich im „Zarathustra" selbst öfter die Frage gestellt:

„Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft — und ach, auch noch gleichsam ein Krüppel an dieser Brücke: das alles ist Zarathustra.

Und auch ihr fragtet euch oft: ‚wer ist uns Zarathustra? Wie soll er uns heißen?' Und gleich mir selber gabt ihr euch Fragen zur Antwort.

Ist er ein Versprechender? Oder ein Erfüller? Ein Erobernder? Oder ein Erbender? Ein Herbst? Oder eine Pflugschar? Ein Arzt? Oder ein Genesener?

Ist er ein Dichter? Oder ein Wahrhaftiger? Ein Befreier? Oder ein Bändiger? Ein Guter? Oder ein Böser?

Ich wandle unter Menschen als den Bruchstücken der Zukunft: jener Zukunft, die ich schaue.

Und das ist all mein Dichten und Trachten, daß ich in Eins dichte und zusammentrage, was Bruchstück ist und Rätsel und grauser Zufall.

Und wie ertrüge ich es, Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Rätselrater und der Erlöser des Zufalls wäre!"

Friedrich Nietzsche

Dichter und dichten! Das Wort kehrt immer wieder. Es ist der Begriff, dem sich Nietzsche noch am wenigsten entzieht. Zwar hatte er Stunden, wo er mit Zarathustra sich schämte, daß er noch ein Dichter sein müsse, daß er in Gleichnissen rede, gleich Dichtern hinke und stammle, daß er soviel lüge, „wissentlich, willentlich“:

Nur Buntes redend,
aus Narren-Larven bunt herausschreiend,
herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken,
auf bunten Regenbogen,
zwischen falschen Himmeln
auf falschen Erden,
herumschweifend, herumschwebend, —
nur Narr! Nur Dichter.

Zwar ist er der Dichter müde, die nicht in die Tiefe dachten, die nichts wußten von der „Inbrunst der Töne“: ihn aber selbst beseelt der dichterische Spieltrieb mit Worten und Bildern, „Es ist eine schöne Narrethei,“ bekennt er, „das Sprechen: damit tanzt der Mensch über alle Dinge.“ Ihn beseelt auch der Trieb des Spiels mit seiner oft bitter erworbenen Erkenntnis. Zuletzt ist ihm sogar der Übermensch ein Produkt seines Spieltriebes: „Daß ich Zarathustras ausdenke,“ sagt er, „das sind Erholungen für mich, aber vor allem auch Verstecke, hinter denen ich eine Zeitlang wieder sitzen kann.“ Nietzsche ist ebensowenig wie der Zauberer im vierten Teile „der Wahrheit Freier“. „Ist denn mein Erleben von Gestern?“ fragt Zarathustra. „Das ist lange her, daß ich die Gründe meiner Meinungen erlebte. Müßte ich nicht ein Faß sein von Gedächtnis, wenn ich auch meine Gründe bei mir haben wollte? Schon zu viel ist mir's, meine Meinungen selber zu behalten; und mancher Vogel fliegt davon.“ Nietzsche hat die Leidenschaft des Erkennens, aber mit den Teilresultaten des Erkennens treibt nicht nur der Dichter des Zarathustra ein kombinationsreiches Spiel. „Ich kenne keine andere Art, mit großen Aufgaben zu verkehren, als das Spiel“ bekennt er im „Ecce homo“. Er hat damit sein ganzes Wesen und Wirken als das eines Künstlers charakterisiert.

Nietzsche, der Romantiker

Eines Romantikers außerdem, der freilich theoretisch kein Romantiker, sondern der Todfeind der Romantik war. Klassisch wollte er seinen Geschmack. Er wollte Vereinfachung, Typisierung. Er predigte bis zuletzt „die Verachtung des Details, des Komplexen, des Ungewissen“. Er liebte von deutscher Prosa Jung Stilling, Goethe, Stifter und Gottfried Keller. Sie waren nicht von seiner Art. Auch seine Schwärmerei ergeht sich dort, wo seine Mängel liegen. Was er verketzert, das tut er: er streicht und schweift, er ist ahnend, vielfach, unsicher, er ist kurz und spitz. Er hat den „Sinn und die Lust an der Nuance“, also das, was er „die eigentliche Modernität“ nannte. Er greift, wie er es vom dionysischen Künstler sagt, hinaus „über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens“; er schwillt leidenschaftlich und schmerzlich über in „dunklere, vollere, schwebendere Zustände“. Auch er versteht sich darauf, „zu beleuchten und zu verdunkeln“. Auch er gibt „farbige Bilder, wo Vernunftgründe not täten“. Auch er hüllt in „silberne Nebel, ambrosische Nächte“ ein. Zitternd spielt er über den Dingen. „Schmetterlinge und Seifenblasen und was ihrer Art unter Menschen ist,“ scheinen ihm „am meisten vom Glücke zu wissen. Diese leichten, törichten, zierlichen, beweglichen Seelchen flattern zu sehen — das verführt Zarathustra

zu Tränen und Liedern". Und entscheidend: wenn Nietzsche Wagner charakterisiert, dann charakterisiert er sich selbst. Er besitzt jene „Leiblichkeit des Ausdrucks"; jene „verwegene Gedrängtheit, Gewalt und rhythmische Vielartigkeit, ein merkwürdiger Reichtum an starken und bedeutenden Wörtern", eine „Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung" ist auch ihm eigen. Auch er ist Meister, noch „stummen Tieren Sprache zu geben". Auch ihm kommt niemand gleich „in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblichen rührenden Glück eines letzten, allerletzten, allerkürzesten Genießens, er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas ‚aus dem Nichts' entstehen kann; er schöpft am glücklichsten von allen aus dem unteren Grunde des menschlichen Glückes und gleichsam aus dessen ausgetrunkenen Becher, wo die herbsten und widrigsten Tropfen zu guter- und böserletzt mit den süßesten zusammengelaufen sind". Auch Nietzsche hat bisher Unausdrückbares ausgedrückt. Auch seine Kunst ist wie die der Meistersingerouverture „eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst", auch Nietzsche mischt alle „Säfte und Kräfte", alle „Jahreszeiten und Himmelsstriche". „Auch Nietzsches Kunst ist etwas Unförmliches, Unausschöpfliches", auch sie hat „eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken". Auch Nietzsche ist der „Meister hypnotischer Griffe", auch er „wirft die Stärksten noch wie Stiere um". Auch bei ihm wird „das Wort souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen". Auch Nietzsche treibt oft „kleine Einheiten" heraus, auch er dichtet das Detail heraus, auch er drängt „in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße". Und wie der Wagners die Musiker, so hat Nietzsches „Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts" die Lyriker unserer Zeit und uns verwöhnt — im Guten und im Schlimmen. Und nicht nur die Lyriker: bis in unsere Kritik, in unsere Erzählung, in unser Drama hinein spürt man Nietzsches Einfluß. —

Jenseits von Gut und Böse Zur Genealogie der Moral

Zur Zeit der Entstehung des „Zarathustra" hatte Nietzsche an einem Werke gearbeitet, das, nach mancher Umwandlung, 1886 unter dem Titel „Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft" erschien. Nietzsche selbst nannte es einen vielverschlungenen Fußweg zum gefährlichen und wilden Boden „Zarathustras", eine Art Glossarium zu seinen wichtigsten Begriffs-Neuerungen. Ein Jahr später gab er dann diesem Buche wieder die Streitschrift „Zur Genealogie der Moral" zur „Ergänzung und Verdeutlichung" bei.

Der mit der „Morgenröte" begonnene kritische Feldzug gegen die Moral wird in diesen beiden Büchern fortgesetzt. Nietzsche fragt nicht mit Kant: „Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?" — sondern: Wie ist der Glaube an diese Urteile nötig. Auf das Gebiet der Moral übertragen: „Es gibt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen." Wie es auch keine Naturgesetze gibt: „Wir sind es, die allein die Ursachen, das Nacheinander, das Füreinander, die Relativität, den Zwang, die Zahl, das Gesetz, die Freiheit, den Grund, den Zweck, erdichtet haben." Als Zeichen zur „Bezeichnung", nicht Erklärung. So ist Moral. „Zeichensprache der Affekte". Das Leben aber ist darum auch nie

Friedrich Nietzsche

und nimmer Moral. Es ist „Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwängung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens Ausbeutung". Nicht eine verderbte oder unvollkommene oder primitive Gesellschaft „beutet aus", Ausbeutung gehört „ins Wesen des Lebendigen, als organische Grundfunktion. . . . Gesetzt, dies ist als Theorie eine Neuerung, — als Realität ist es das Ur-Faktum aller Geschichte: man sei doch so weit gegen sich ehrlich". Doch davon will unsere gültige Moral nichts wissen, sie will von Trieben nichts wissen, ihr ist alles Vernunft, alles Absicht. Der Wert einer Handlung liegt für sie im Werte einer Absicht. Aber das ist „ein Vorurteil, eine Voreiligkeit, eine Vorläufigkeit vielleicht, ein Ding etwa vom Range der Astrologie und Alchymie, aber jedenfalls etwas, das überwunden werden muß". Überwunden vom Über-Moralischen, dem Immoralismus, der gerade in dem, was nicht-absichtlich an einer Handlung ist, ihren entscheidenden Wert sieht, der wohl weiß, daß „alle ihre Absichtlichkeit, alles, was von ihr gesehen, gewußt, ‚bewußt' werden kann, noch zu ihrer Oberfläche und Haut gehört, — welche, wie jede Haut, etwas verrät, aber noch mehr verbirgt".

Herrenmoral und Sklavenmoral

Wie entsteht, fragt Nietzsche dann, die Moral, wie ihre Hauptbegriffe, vor allen den Begriff „Gut" und sein Gegenteil? Was heißt überhaupt „gut"? Nicht zu allen Zeiten bedeutet gut dasselbe: denn in einer Zeit heißt sein Gegenteil „schlecht", in einer anderen „bös". Schlecht, sagt der Vertreter der Herrenmoral, bös der Vertreter der Herden- oder Sklavenmoral. Bestimmen den Begriff „gut" die Herrschenden, bestimmt ihn die aristokratische Gesellschaft, die an eine „lange Leiter der Rangordnung und Wertverschiedenheit von Mensch und Mensch" glaubt und Sklaverei, d. h. Untertänige und Werkzeuge in irgendeinem Sinne nötig hat, die das „Pathos der Distanz", den „Instinkt für den Rang" haben, so werden „die erhobenen stolzen Zustände der Seele" als „das Auszeichnende und die Rangordnung Bestimmende empfunden". Das „Vornehme" ist gut, sein Gegensatz ist „schlecht" im Sinne von „verächtlich". Schlecht, d. h. verächtlich, ist „der Feige, der Ängstliche, der Kleinliche, der an die enge Nützlichkeit Denkende", der „Sich-Erniedrigende, die Hunde-Art von Mensch, welche sich mißhandeln läßt, der bettelnde Schmeichler, vor allem der Lügner". Gut ist alles, was die vornehme Art von Mensch selbst hat. „Eine solche Moral ist Selbstverherrlichung. Im Vordergrunde steht das Gefühl der Fülle, der Macht, die überströmen will, das Glück der hohen Spannung, das Bewußtsein eines Reichtums, der schenken und abgeben möchte; — auch der vornehme Mensch hilft dem Unglücklichen, aber nicht oder fast nicht aus Mitleid, sondern mehr aus einem Drang, den der Überfluß von Macht erzeugt." Er hat ein hartes Herz und ist hart und streng auch gegen sich. Er sieht nicht im Mitleid etwas Moralisches. „Der Glaube an sich selbst, der Stolz auf sich selbst, eine Grundfeindschaft und Ironie gegen ‚Selbstlosigkeit' gehört ebenso bestimmt zur vornehmen Moral wie eine leichte Geringschätzung und Vorsicht vor den Mitgefühlen und dem ‚warmen Herzen'." Der Vornehme erkennt schließlich nur Pflichten gegen seinesgleichen an, er huldigt dem Grundsatze, daß man „gegen alles Fremde nach Gutdünken oder ‚wie das Herz es will' handeln dürfe und jedenfalls ‚jenseits von Gut und Böse'".

Anders die Sklavenmoral, die Moral der „Vergewaltigten, Gedrückten, Leidenden, Unfreien, ihrer selbst Ungewissen und Müden". Der Grund-

ausdruck ihrer Moral ist „ein pessimistischer Argwohn gegen die ganze Lage des Menschen, vielleicht eine Verurteilung des Menschen mitsamt seiner Lage". Macht, Gefährlichkeit, Stärke gilt als „böse". Gut sind alle die Eigenschaften, „welche dazu dienen, Leidenden das Dasein zu erleichtern: hier kommt das Mitleiden, die gefällige hilfsbereite Hand, das warme Herz, die Geduld, der Fleiß, die Demut, die Freundlichkeit zu Ehren —, denn das sind hier die nützlichsten Eigenschaften und beinahe die einzigen Mittel, den Druck des Daseins auszuhalten". Und gern ergeht sich die Sklavenmoral im Verlangen nach Freiheit, nach Glück.

Heute herrscht fast nahezu die Sklavenmoral. Sie herrscht seit zweitausend Jahren: nur in einer Zeit wie der Renaissance, in einem Menschen wie Napoleon bekam einmal die Herrenmoral wieder die Oberhand. Für die Sklavenmoral war der Weg frei, als mit Sokrates die Décadence, die Auflösung der Instinkte, begann. Denn das Problem „Gut und Böse" ist nur ein Teilproblem des Décadenceproblems. Was Sokrates vorbereitete, das vollendete das Judentum und Christentum mit ihren allem Leben feindlichen asketischen Idealen. Jetzt sind die Elenden „allein die Guten, die Armen, Ohnmächtigen, Niedrigen sind allein die Guten, die Leidenden, Entbehrenden, Kranken, Häßlichen sind auch die einzig Frommen, die einzig Gottseligen, für sie allein gibt es Seligkeit, — dagegen ihr, ihr Vornehmen und Gewaltigen, ihr seid in alle Ewigkeit die Bösen, die Grausamen, die Lüsternen, die Unersättlichen, die Gottlosen, ihr werdet auch ewig die Unseligen, Verfluchten und Verdammten sein!" Zeit endlich, daß für eine neue Herren-Moral, einen neuen Glauben wieder Platz wird, einen Glauben, den Nietzsche in einer späteren Schrift kurz so formuliert hat:

„Was ist gut? — Alles, was das Gefühl der Macht, den Willen zur Macht, die Macht selbst im Menschen erhöht.

Was ist schlecht? — Alles, was aus der Schwäche stammt.

Was ist Glück? — Das Gefühl davon, daß die Macht wächst, — daß ein Widerstand überwunden wird.

Nicht Zufriedenheit, sondern mehr Macht; nicht Friede überhaupt, sondern Krieg; nicht Tugend, sondern Tüchtigkeit (Tugend im Renaissance-Stile, virtù, moralinfreie Tugend).

Die Schwachen und Mißratnen sollen zugrunde gehn: erster Satz unserer Menschenliebe. Und man soll ihnen noch dazu helfen.

Was ist schädlicher, als irgendein Laster? — Das Mitleiden der Tat mit allen Mißratnen und Schwachen — das Christentum..."

Der Wille zur Macht

Als Nietzsche die Abhandlungen „Zur Genealogie der Moral" herausgab, war er mitten in der Arbeit an einem seit Jahren geplanten Hauptwerke, einer Art Gesamtdarstellung seiner Philosophie. „Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte" — zu diesem Titel hatte er sich endlich entschlossen. Seit der „Morgenröte" kehrt der Gedanke, der im „Willen zur Macht" als dem Grundtrieb alles Geschehens seine letzte Formulierung fand, immer wieder, er ist bald als Liebe zur Macht, bald als Bedürfnis des Machtgefühls, als Streben nach Überwältigung des Nächsten der Dämon des Menschen. Was bedeutet etwa der Selbsterhaltungstrieb gegen den Willen zur Macht! „Vor allem will etwas Lebendiges seine Kraft auslassen — Leben selbst ist Wille zur Macht." Das Werk ist nicht vollendet. Nach einem Plane Nietzsches

hat man über 1000 umfangreichere und kürzere Aphorismen und Stichwortgruppen zusammengestellt. Das erste Buch erzählt die Geschichte des europäischen Nihilismus. Nihilismus, d. h. die Entwertung der obersten Werte, ist die Konsequenz der bisherigen Wertinterpretation des Daseins. Die Niedergangsinstinkte sind Herr geworden über die Aufgangsinstinkte, der Wille zum Nichts ist Herr geworden über den Willen zum Leben. Das zweite Buch sollte eine Kritik der bisherigen höchsten Werte sein: eine Kritik der Religion, der Moral und ihrer Ideale, der Philosophie. Das dritte Buch sollte den Titel haben: Prinzip einer neuen Wertsetzung. Es sollte den Grundgedanken des Werkes, des Willens zur Macht überall nachweisen: den Willen zur Macht als Erkenntnis, den Willen zur Macht in der Natur, den Willen zur Macht als Gesellschaft und Individuum, den Willen zur Macht als Kunst. Ein viertes, letztes Buch schließlich sollte Zucht und Züchtung heißen. Es sollte Nietzsches Lehre von der Rangordnung, von den Starken und Schwachen und den Herren der Erde, von dem vornehmen und dem großen Menschen enthalten. Es sollte als Ideal aufstellen den „höchsten" Menschen, den Philosophen, so wie Nietzsche den Philosophen versteht: keinen Feststeller irgendeines großen Tatbestandes logischer oder moralischer Wertschätzungen, sondern den Werteschaffenden, den Gesetzgeber solcher Wertschätzungen. Mit zwei Abschnitten Dionysos und „die ewige Wiederkehr" sollte das Buch schließen: dithyrambisch wahrscheinlich, wie der jetzt letzte Aphorismus — eine große Selbstcharakteristik — ahnen läßt:

„Und wißt ihr auch, was mir ‚die Welt' ist? Soll ich sie euch in meinem Spiegel zeigen? Diese Welt: ein Ungeheuer von Kraft, ohne Anfang, ohne Ende, eine feste, eherne Größe von Kraft, welche nicht größer, nicht kleiner wird, die sich nicht verbraucht, sondern nur verwandelt, als Ganzes unveränderlich groß, ein Haushalt ohne Ausgaben und Einbußen, aber ebenso ohne Zuwachs, ohne Einnahmen, vom ‚Nichts' umschlossen als von seiner Grenze, nichts Verschwimmendes, Verschwendetes, nichts Unendlich-Ausgedehntes, sondern als bestimmte Kraft einem bestimmten Raum eingelegt, und nicht einem Raume, der irgendwo ‚leer' wäre, vielmehr als Kraft überall, als Spiel von Kräften und Kraftwellen zugleich Eins und Vieles, hier sich häufend und zugleich dort sich mindernd, ein Meer in sich selber stürmender und flutender Kräfte, ewig sich wandelnd, ewig zurücklaufend, mit ungeheuren Jahren der Wiederkehr, mit einer Ebbe und Flut seiner Gestaltungen, aus den einfachsten in die vielfältigsten hinaustreibend, aus dem Stillsten, Starrsten, Kältesten hinaus in das Glühendste, Wildeste, Sich-selber-Widersprechendste, und dann wieder aus der Fülle heimkehrend zum Einfachen, aus dem Spiel der Widersprüche zurück bis zur Lust des Einklangs, sich selber bejahend noch in dieser Gleichheit seiner Bahnen und Jahre, sich selber segnend als das, was ewig wiederkommen muß, als ein Werden, das kein Sattwerden, keinen Überdruß, keine Müdigkeit kennt —: diese meine dionysische Welt des Ewig-sich-selber-Schaffens, des Ewig-sich-selber-Zerstörens, diese Geheimnis-Welt der doppelten Wollüste, dies mein ‚Jenseits von Gut und Böse', ohne Ziel, wenn nicht im Glück des Kreises ein Ziel liegt, ohne Willen, wenn nicht ein Ring zu sich selber guten Willen hat, — wollt ihr einen Namen für diese Welt? Eine Lösung für alle ihre Rätsel? Ein Licht auch für euch, ihr Verborgensten, Stärksten, Unerschrockensten, Mitternächtlichsten? — Diese Welt ist der Wille zur Macht — und Nichts außerdem! Und auch ihr selber seid dieser Wille zur Macht — und Nichts außerdem!"

Mit reicherer Erfahrung ist Nietzsche mit Dionysos wieder beim Thema seines ersten Jugendwerkes. Und wieder beim Ruhme der Kunst. Nur

dem Künstler kann das Leben Vertrauen einflößen. Künstlertriumph liegt im Gefühl der Macht. „Der Mensch ward wieder einmal Herr über den Stoff, — Herr über die Wahrheit! ... Und wann immer der Mensch sich freut, er ist immer der Gleiche in seiner Freude: er freut sich als Künstler, er genießt sich als Macht. ...

Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.

Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence.

Die Kunst als die Erlösung des Erkennenden, — Dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehen will, des Tragisch-Erkennenden.

Die Kunst als die Erlösung des Handelnden, — Dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins nicht nur sieht, sondern lebt, leben will, des tragisch-kriegerischen Menschen, des Helden.

Die Kunst als die Erlösung des Leidenden, — als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der großen Entzückung ist."

Das ist eine späte Interpretation der „Geburt der Tragödie". Aber hätte Nietzsche 1888 so interpretiert, wenn er nicht dieses Glaubens gewesen wäre!

Wir sind vielleicht um ein großes Kunstwerk ärmer geworden, daß Nietzsche den „Willen zur Macht" nicht vollenden konnte. Wir wissen, daß er Teile des Werkes in die „Genealogie der Moral" herübernahm, diese kompositorisch schönste Schrift Nietzsches. Wenn er in dieser Geschlossenheit den „Willen zur Macht" dargestellt hätte! Und ganz sicher: er erstrebte Geschlossenheit. Aber er wollte noch mehr. Wir wissen von beabsichtigten lyrischen Einkleidungen, wir wissen, daß er noch einmal — nach dem dritten Teile des „Zarathustra" ein großes Wagnis — die Geschichte der Einsamkeit schreiben wollte.

Nur zwei Schriften hat Nietzsche noch selbst veröffentlicht, den „Fall Wagner" und die „Götzen-Dämmerung". Eine dritte, der „Ecce homo", eine Rückschau auf sein Leben, eine Vorschau auf die Zukunft, war für Freunde geschrieben gedacht. Schließlich war Ende 1888 noch „Der Antichrist" vollendet, das erste Buch eines neuen Werkes, das die Hauptprobleme des „Willens zur Macht" behandeln sollte. Es ist das arbeitsreichste Jahr aus Nietzsches Leben. Er hatte in ihm Stunden, da fühlte er sich als Riese, aber er fühlte auch (man lese das in der Umrahmung von Geyger abgedruckte gleichnamige Gedicht) alle Zwerge gegen sich.

Fall Wagner Götzen-dämmerung

Durch den Ton der boshaften Laune, der in ihnen schwingt, gehören der „Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem" und die „Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert" zusammen. „Ridendo dicere severum", das ist das Motto des Turiner Briefs, der noch ein letztes Mal mit Wagners Kunst abrechnen will, dabei freilich ebensosehr Nietzsches Kunst in der Wagners charakterisiert. „Ridendo dicere severum", das könnte auch das Motto der „Götzen-Dämmerung" sein, die, „eine Erholung, ein Sonnenfleck, ein Seitensprung in den Müßiggang eines Psychologen" das Thema des „Willens zur Macht", die „Umwertung aller Werte" heiter variiert. Als Götzen erscheinen ihm die alten Werte. Und die horcht er aus. „Es gibt", sagt er

im Vorwort, „mehr Götzen als Realitäten in der Welt: das ist mein ‚böser Blick' für diese Welt, das ist auch mein ‚böses Ohr' . . . Hier einmal mit dem Hammer Fragen stellen und, vielleicht, als Antwort jenen berühmten hohlen Ton hören, der von geblähten Eingeweiden redet — welches Entzücken für Einen, der Ohren noch hinter den Ohren hat, — für mich alten Psychologen und Rattenfänger, vor dem gerade Das, was still bleiben möchte, laut werden muß." Als „Operettenmusik" charakterisiert Nietzsche den Fall Wagner, Offenbach wird gepriesen, und in der Götzen-Dämmerung wirft Nietzsche, um mit einem früheren Bilde von ihm zu reden, die Narrenkappe jauchzend in die Luft. Nur ein Narrengelächter sind die alten ewigen aufgeblasenen Götzen wert: ein heiteres Künstlerspiel.

Ecce homo Antichrist

Das ernste Gegenspiel dazu sind der „Ecce homo" und der „Antichrist", der „Versuch einer Kritik des Christentums". Hier redet einer von seiner Entwicklung und seiner Bedeutung im Tone allerfestester Selbstüberzeugung, hier spricht einer: „Erst das Übermorgen gehört mir. Einige werden posthum geboren." Hier macht einer das Christentum nicht mit einem auf noch so viele Erkenntnisse und Studien gestützten Salto mortale des Witzes lächerlich, hier ringt einer mit ihm, ehe er zu dem berühmten, vernichtenden Verdammungsurteil kommt, ehe er das Christentum die höchste aller denkbaren Korruptionen nennt, die aus jedem Wert einen Unwert, aus jeder Wahrheit eine Lüge, aus jeder Rechtschaffenheit eine Seelen-Niedertracht machte. Ehe er das Kreuz als Erkennungszeichen für die unterirdischste Verschwörung, die es je gegeben habe, — gegen Gesundheit, Schönheit, Wohlgeratenheit, Tapferkeit, Geist, Güte der Seele, gegen das Leben selbst nannte. Ehe er den „Antichristen" mit jenen Worten schloß:

„Diese ewige Anklage des Christentums will ich an alle Wände schreiben, wo es nur Wände gibt, — ich habe Buchstaben, um auch Blinde sehend zu machen... Ich heiße das Christentum den Einen großen Fluch, die Eine große innerlichste Verdorbenheit, den Einen großen Instinkt der Rache, dem kein Mittel giftig, heimlich, unterirdisch, klein genug ist, — ich heiße es den Einen unsterblichen Schandfleck der Menschheit . . .

Und man rechnet die Zeit nach dem dies nefastus, mit dem dies Verhängnis anhob, — nach dem ersten Tag des Christentums! — Warum nicht lieber nach seinem letzten? — Nach Heute? — Umwertung aller Werte!..."

Man hat in diesen Werken schon die Zeichen beginnender Auflösung erkennen wollen. Wohl mit Unrecht. Das unendlich geschwellte Selbstgefühl hat später in der Krankheitszeit Nietzsches keine Steigerung in den Größenwahnsinn erfahren. Und auch sein Radikalismus ist nichts Überraschendes. Für alle im Grunde gütigen Menschen, die die Leidenschaft und die Redlichkeit der Erkenntnis erfaßt hat, ist der Radikalismus weniger Fehler, als Schicksal. Und gegen eine Störung der Geisteskräfte spricht vor allem der rein künstlerische Wert dieser Schriften. Wo hat die Sprache des „Antichristen" nur einen leisen Riß! Wie wunderbar fein ist zwischen die Stürme, die Nietzsche gegen das Christentum sich austoben läßt, wie ein süßes kurzes Adagio die Psychologie des Erlösers eingebettet! Sie mag falsch sein, zwischen dem „frohen Botschafter" und dem „Fanatiker" braucht keine so tiefe Kluft zu sein, wie Nietzsche sie konstruierte — man genießt sie als Dichtung. Und zum Ton des Ganzen: Hatte Deutschland nach Hutten und Luther je einen größeren Agitator!

Radierung von **E. M. Geyger** im **Pan I** (1895) Heft 2

Friedrich Nietzsche

Nietzsches Krankheit

Gegen Ende des Jahres 1888 lähmte ein Schlaganfall Nietzsches geistige Kraft. Erst Jahre später begann der körperliche Verfall. Aber immer blieb er bis zuletzt, wie er es im Leben gegen Menschen gewesen war, die Güte, die Geduld, die Höflichkeit und die Rücksicht selbst.

Dionysos-Dithyramben

Fast scheint es, daß er im arbeitsreichsten Jahre seines Lebens ahnte, wie nahe der Abend seines Lebens war. In einer 1888 hergestellten Sammlung Gedichte, die er „Dionysos-Dithyramben" nannte, oder „Lieder Zarathustras, welche er sich selber zusang, daß er seine letzte Einsamkeit ertrüge", steht ein Gedicht „Die Sonne sinkt". Andere denken beim Namen Nietzsche zuerst an Zarathustra oder den Übermenschen: ich sehe immer einen Dichter zwischen Hochgebirge und Meer in die sinkende Sonne schauen. „Aus unbekannten Mündern" bläst's ihn an, „— die große Kühle kommt . . .

Tag meines Lebens!
die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Flut umgüldet.
Warm atmet der Fels:
schlief wohl zu Mittag
das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
gen Abend geht's!
Schon glüht dein Auge
halbgebrochen,
schon quillt deines Tau's
Tränengeträufel,
schon läuft still über weiße Meere
deiner Liebe Purpur,
deine letzte zögernde Seligkeit . . .

Heiterkeit, güldene, komm!
du des Todes
heimlichster, süßester Vorgenuß!
— Lief ich zu rasch meines Wegs?
Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
holt dein Blick mich noch ein,
holt dein Glück mich noch ein.

Rings nur Welle und Spiel.
Was je schwer war,
sank in blaue Vergessenheit, —
müßig steht nun mein Kahn.
Sturm und Fahrt — wie verlernt' er das!
Wunsch und Hoffen ertrank,
glatt liegt Seele und Meer.

Siebente Einsamkeit!
Nie empfand ich
näher mir süße Sicherheit,
wärmer der Sonne Blick.
— Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch,
schwimmt nun mein Nachen hinaus . . .

Tod. Nachwirkung

Am 25. August 1900 ist Nietzsche in Weimar gestorben. Als er noch ein Schaffender war, war er nur eine literarische Kuriosität, jetzt war er eine Weltberühmtheit. Der Einsiedler von Sils-Maria hätte an dieser Wandlung kaum seine Freude gehabt, am ehesten vielleicht noch an der Verfeinerung der Sprache und des Sprachgefühls. Sonst aber: wer berief sich nicht alles auf ihn! Mehr „Affen" und Pfaffen Zarathustras als Jünger! Blasierte Jünglinge, die er haßte. Pflichtenlose, die nicht wußten, das der Immoralist eingesponnen ist „in ein strenges Hemd von Pflichten". Fesselnde, die die Frage Zarathustras nicht kannten: „Bist du ein Solcher? der einem Joche entrinnen durfte? Es gibt Manchen, der seinen letzten Wert wegwarf, als er seine Dienstbarkeit wegwarf." Unreine, in denen „das Tier sich freute, eine Fessel abwerfen zu können". Träge, die wohl Nietzsches Ruhm der Muße und des Müßiggehens kannten, den Nachsatz aber nicht: „Ihr meint doch nicht, daß ich mit Muße und Müßiggehen auf euch ziele, ihr Faultiere." Artisten, die sich wohl auf sein Wort von der Kunst für die Künstler berufen konnten, aber nichts wissen wollten von seiner Feindschaft gegen „Artisten-

Nachruf von **Otto Julius Bierbaum** in der Insel, Jahrg. II (1900), Heft 1

unsrer Zeit, er, der weitaus Reichste von allen, hat uns so unendlich viel gegeben, dass wir niemals wieder arm werden können, es sei denn, unsere Schultern, die er von so vielem entlastete, das uns müde machte, würden wieder schwach. Dass dies nie geschehen möge, ist unser heissester Wunsch an seinem Grabe, und wir sprechen ein Gelöbnis aus, wenn wir hier sein »trunkenes Lied« uns vorsagen:

Oh Mensch! Gieb acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht:
»Ich schlief, ich schlief —,
»Aus tiefem Traum bin ich erwacht:
»Die Welt ist tief,
»Und tiefer als der Tag gedacht.
»Tief ist ihr Weh —,
»Lust — tiefer noch als Herzeleid:
»Weh spricht: Vergeh!
»Doch alle Lust will Ewigkeit —,
»— will tiefe, tiefe Ewigkeit!«

Rahmen gezeichnet von **E. M. Geyger.** Inselverlag in Leipzig (früher Schuster & Löffler in Berlin)

Genüßlichkeit, Artisten-Gewissenlosigkeit", gegen den „ganzen europäischen Femininismus". Dichter einer nervösen Sinnlichkeit, während Nietzsche doch der Dichter einer nervösen Geistigkeit war. Auf du und du stand alles mit dem Mann, der Balzac recht gab mit dem Worte: „Comprendre c'est égaler", der „Distanzen aufreißen" wollte. Nietzsche war Gemeingut geworden, er, der gesagt hatte: „‚Gut' ist nicht mehr gut, wenn der Nachbar es in den Mund nimmt. Und wie könnte es gar ein ‚Gemeingut' geben! Das Wort widerspricht sich selbst: was gemein sein kann, hat immer nur wenig Wert." Und was hätte Nietzsche erst zu den Gestalten gesagt, die man als Übermenschen, als „blonde Bestie", als „Jenseits von Gut und Böse" empfand. Er hat Hermann Conradi mit Ekel von sich abgeschüttelt, welchen Hohn hätte er erst für eine Regine, einen Willy Janikow, eine Magda, einen Röcknitz gehabt!

Zweiter Abschnitt

Das junge Wien

Einleitung

Das junge Wien Einleitung

Einen erregten Parteikampf um den Naturalismus wie Berlin oder München hatte Wien nicht gekannt. Ruhiger war hier die alte in die neue Zeit übergegangen. Im Burgtheater war — vom kurzen Interregnum August Försters abgesehen — auf Adolf Wilbrandt Max Burckhard gefolgt, und mit ihm war Ibsen in das erste Theater Wiens eingezogen. Beglückt, gefeiert hatte Ibsen nach der Aufführung seiner „Kronprätendenten" im Anfang 1891 Wien verlassen. Nicht lange darnach hatte dann das im September 1889 gegründete „Deutsche Volkstheater" seine „Wildente" gebracht. Mitterwurzer spielte den Hjalmar Ekdal. Das Endergebnis war eine Ablehnung, aber ihr Ton war so wenig verletzend, daß der Dichter dem Wiener Publikum auch für die „Aufrichtigkeit seines Widerspruchs" dankte. Man hatte eine Freie Bühne gegründet, aber ohne den Zwang, der der Berliner Gründung ihr Recht und ihre Bedeutung gab: in Wien standen ja zwei reguläre Theater der Moderne frühe offen. Bald ward Hauptmann im Burgtheater gespielt: aber österreichische Naturalisten — im Schulsinne des Wortes — gab es kaum. Es flackerte mal in Wien oder in irgendeiner Provinz eine Zeitschrift im Tone und mit den Zielen des Frühnaturalismus auf, — aber sie hielt sich nicht, und die, die sich hielten, wie die von Bahr gegründete „Zeit", und gar das Ästhetenorgan der Wiener „Rundschau", waren anderen Zielen zugewandt.

Es ist das nicht so schwer zu verstehen. Eine Parteibewegung braucht Gegner. München hatte seinen Heyse, Berlin seinen Lindau: in Österreich sind um 1885 die bekannten Vierzig- bis Fünfzigjährigen der Wiener Anzengruber, der Steiermärker Rosegger, die Mährin Marie von Ebner-Eschenbach. Die Namen geben die Antwort: die älteren österreichischen Dichter sind keine Epigonen, ihre Kunstart ist ein Realismus, der mit dem späteren Naturalismus vieles gemeinsam hat. Mit ihnen hatte Österreich seine Art Naturalismus fast schon vorweg.

Ältere Realisten Ludwig Anzengruber

Aus dem Volke kommen zwei von ihnen und reden nur vom Volke, zum Volke vielfach im Dialekt: Ludwig Anzengruber und Peter Rosegger. Einen „Realistiker" nannte sich Anzengruber, und die Erklärung, die er 1879 in der Vorrede zum zweiten Bande seiner „Dorfgänge" diesem Begriffe gab,

enthält Sätze, die in jeder Programmschrift des späteren Naturalismus mutatis mutandis stehen können. Eingedenk, „daß selbst die schmutzige Scholle ein Stück der Allnährerin Erde sei", wendet der Realistiker, „der Wirkung seines Stoffes im vornherein sicher", „alle seine Gestaltungskraft an das Kleine und Kleinliche":

„Von allem, was ihm wohl oder wehe das Herz bewegt, von allem, was in seinem Gehirne stürmt oder gärt, trägt er nichts in den Stoff hinein, er will alles aus ihm herausarbeiten; denn alle herz- und hirnbewegenden Gedanken betrachtet er auch nicht als in ihn selbst hineingelegt, sondern durch Welt und Zeit, Sonne und Wetter aus ihm herausgereift, und er hält es für gewiß, daß er ihnen in tausend Herzen und Gehirnen wiederbegegnet, und daß bei einer jeden solchen Begegnung es in lohenden Funken aufsprüht, licht, klar, überzeugend! Er glaubt, daß von Menschenbrust zu Menschenbrust ein elektrischer Draht läuft, an dessen Ende, unbekümmert darum, ob er unter Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hinzieht, die Botschaft des Geistes sich in Lettern fertig stellt. Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bettelt, nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenbold, der alle belästigt, nicht von der Straße, alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für euch tut, ist sie abzukürzen, nachdem ihr aber doch den Eindruck einmal weghabt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebte . . ."

Der solches schrieb, der Künstler, der als Dichter des „Pfarrers von Kirchfeld" als Kulturkämpfer begann, und der mit dem „vierten Gebot", diesem grausam wahren Wiener Sittenstück als sozialer Dichter endete, der konnte nicht als Gegner der naturalistischen Jugend gelten, und nur engster theoretischer Fanatismus — wie er zeitweise in der „Gesellschaft" spukte — konnte Anzengrubers Zugehörigkeit zum Naturalismus verkennen.

Peter Rosegger

Auch Rosegger konnte nicht als Gegner gelten. Gewiß war seine Darstellung nicht naturalistisch. Er war — wie jeder Volksschriftsteller — leicht lehrhaft, er reflektierte gern, er war auch von Sentimentalität nicht ganz frei. Aber, ein Kind des Volkes, hielt er zum Volke, die Schar seiner Sonder-

Kopfleiste von **Alfred Keller** zu **Peter Rosegger** Das Buch von den Kleinen (Erzählung „Klein Trauderl")

Verlag von L. Staackmann in Leipzig

Rosegger

Gemalt von
Ferdinand
Pamberger
1910
Landesmuseum
zu Graz

Was ich aus Trutz vollbracht,
Wuchs voll Pracht
Über Nacht
Und ward verregnet.
Was ich aus Lieb gesäet,
Keimte stät, reifte spät
Und ist gesegnet.

Peter Rosegger

Marie von Ebner-Eschenbach

Nach dem Gemälde von Maria Müller in Wien

linge aus seinen Alpen war überreich und wuchs von Jahr zu Jahr, und er hielt seine Hand über die Enterbten, die Pascher, die Wilderer. Das Soziale, als Mitgefühl oder Problem, diese Forderung der Jüngstdeutschen war in ihm lebendig. Sein einziges Schauspiel, das Drama „Am Tage des Gerichts", das einer Weltfremden, bürgerlich Wohlgebetteten Einblick gab in die Not eines Heruntergekommenen, das einem Heruntergekommenen den Glauben wiedergab an menschliche Güte, dies Schauspiel konnte im Jahre 1892 die Berliner Neue Freie Volksbühne aufführen. Als Landkind freilich sah der Dichter des „Waldschulmeisters" und „Jakobs des Letzten" nicht wie die Jugend die Zukunftskeime städtischer Kultur, sondern in der Stadt nur den Seuchenherd, der die liebe Eigenart des Landes und seiner Bewohner vernichtete. Und wenn in dem Programm der Frühzeit der Moderne auch die Behandlung des religiösen und staatlichen Problems gefordert ward: der Dichter der Romane „Der Gottsucher" und „Martin der Mann" hatte beides versucht, ja in der Verwertung symbolistischer Züge war Roseggers Darstellungsart der Zeit vorausgeeilt. Er war vieldeutig, man konnte sich darüber streiten, ob er ein Idealist oder ein Realist war: er war jedenfalls kein Gegner, schon als Mensch allen viel zu sympathisch, bescheiden.

Das junge Wien Einleitung

Nur ihrer Geburt nach Anzengruber und Rosegger fernstehend, ihrer Gedankenrichtung nach ihnen ähnlich, gehört schließlich als dritte, älteste, Marie von Ebner-Eschenbach, die geborene Gräfin Dubsky, ganz zur neuen Zeit. Soziale Probleme behandelt ihre Dichtung. Wenn sie auch gern einmal von sozial Empörendem nur erzählen läßt, wie eine verhaltene Predigt über Vernachlässigung allernötigster Menschenpflichten wirkt ihre ruhig erzählende, scheinbar kühle Art. Sie steht auf seiten der Machtlosen, Gedrückten, Armen, Elenden gegen den Adel, den Besitz, die Macht. Den Menschen in der Magd, im Bauer, im verachteten Sohn des Raubmörders hebt sie heraus, die von Mitleid überwältigte, gütige Frau. Aber sie flüchtet nie zur Sentimentalität, sie ist phrasenlos, nüchtern, sie haßt, Fontane ähnlich, mit dem man sie oft verglichen hat, das Pathos; eher karikiert sie leis und spöttelt. Und mit der Zeit des Naturalismus hat sie auch die Lust am Detail, der Beschreibung gemein.

Marie von Ebner-Eschenbach

Von Formalem abgesehen, eines wäre für einen österreichischen Naturalisten zu erobern gewesen: das städtische Proletariat. Denn nur das ländliche war Gegenstand der Darstellung bei Rosegger, bei Marie von Ebner-Eschenbach. Das städtische Proletariat hat fast keinen Darsteller gefunden. Es fehlt bei denen, die man allenfalls zum Frühnaturalismus rechnen kann, oder die sich dazu rechneten, wie Bertha von Suttner, wie Emilie Mataja, die sich Emil Marriot nannte, und es lebt nur schwach in einigen Gedichten Friedrich Adlers. Es ist nur vorhanden bei Philipp Langmann, und in gewissem Sinne bei J. J. David, die in diesen Zusammenhang gehören.

Philipp Langmann

Hofphotograph W. Weis in Wien

Philipp Langmann

Der Brünner Philipp Langmann, auch einer aus dem Geburtsjahre der Naturalisten, aus 1862, ist wohl der einzige Österreicher, der mit einem naturalistischen Schauspiel im Burgtheater einen großen Erfolg hatte. Als 1897 sein Streikdrama „Bartel Turaser" erschien, da wollte man ihm sogar die Bedeutung für Österreich zuschreiben, die Gerhart Hauptmann für das Reich besaß. Aber vielleicht hatte Moriz Heimann recht, wenn er schon damals auf den großen Unterschied zwischen den „Webern", mit denen man Langmanns Drama immer verglich, und „Bartel Turaser" hinwies. Bei Hauptmann ist das Soziale die Hauptsache, bei Langmann nicht: „Bartel Turaser" ist eine Charaktertragödie im sozialen Milieu. Leider blieb der Erstling auch Langmanns Bestes.

Bartel Turaser

J. J. David

Stetiger, reicher hat sich sein älterer Landsmann und Glaubensgenosse, der 1859 in Mährisch-Weiskirchen geborene Jakob Julius David, entwickelt. Ein Landkind, wie Rosegger, wie die Ebner-Eschenbach, ein Mensch der neuen Zeit mit dem Zuge nach der Weltstadt, aber ohne rechte Freude an der Weltstadt, immer ein einsam verschlossener Bauernsohn mit der nie schwindenden, immer innerlicher ihn durchglühenden Erinnerung an die melancholische Weite seiner Heimat: ein Mensch und Künstler zwischen den Zeiten. Um die Not, dies alte Naturalistenthema, wußte er nicht nur aus der einfühlenden Kraft des Zeitdichters: er hatte sie erfahren in seinem Leben.

„Du bist seit meinen Kindertagen,
seitdem ich denke, mir vertraut."

konnte er sagen, und wie er sieglos und ohne Ruhm mit der Sorge gerungen. Fast sein Leben lang: als armer Student, der erst mit dreißig promovieren konnte, der, wie nur je ein Proletarier, nicht nur den Hunger, auch die Obdachlosigkeit monatelang kennen lernte, aber verschweigen mußte; als Hauslehrer, als Journalist, als Kritiker später. In seinen Gedichten stehen „Lieder von der Gasse", Bekenntnisse eines vom Schicksal gequälten Menschen, dem die Wortverbindung „fremdes Leid" unsinnig schien, dem nur die Freude fremd blieb, der „jedes Grämen", das er schaute, mitlebte. „Das Lied der Armen, Verderbten", bekannte er

„Erstand mir klagevoll —
Indes der Haß der Enterbten
in meiner Seele quoll."

Aber Empörung lebt nicht in ihm, keine soziale Entrüstung. Es ist alles gemessen, durch einen an sein Kunstmaterial, die Sprache, gewandten, immer wachen Kunstverstand, gemildert. Melancholisches verweilendes Behagen, das die Mittel der Ironie handhabt, ist ihm lieber als Entrüstungs- oder Elendspathetik: erst auf den letzten Seiten seines Romans „Der Übergang" wird er der Künstler, der das düstere Ende einer sinkenden Bürgerfamilie in einem starken Prestissimo-Tempo schildern kann. Und bezeichnend für Österreich: auch David kennt kaum Proletarier der Hand, in seiner Dichtung lebt fast nur das geistige Proletariat, der Journalist, der Hauslehrer, leben die Landkinder, die, in der Stadt nach Bildung hungernd, um eine höhere soziale Stellung bemüht, sich nicht zurecht finden, zugrunde gehen, körperlich oder seelisch verkommen, „am Wege sterben", wie einer seiner Romane heißt. Es spricht daraus des Dichters eigenes Verhältnis zur Stadt. Er kennt sie, sicher ist

Der Übergang

Am Wege sterben

J. J. David

Nach der Heliogravüre in Band VII der Gesamtausgabe (K. Pieper & Co. in München)

sie ihm Lebensbedingung, aber in seinem Werke ist die Einheit von Ort und Mensch, die stimmungzwingende Einheit doch recht nur da vorhanden, wo er eine Erzählung auf dem Lande spielen läßt. Man vergleiche die Erzählungen einer Sammlung aus seinen reifsten Jahren, der Sammlung „Troika“ (1901). Troika
In Rom spielt die Titelnovelle, die Darstellung eines Schauspielerlebens, die Analyse eines großen darstellenden Künstlertemperaments; in Wien spielt „Der Talisman“, die Erzählung von dem aus eigenen Erfahrungen geschöpften Hinsiechen eines armen Hauslehrers. Aber Mensch und Welt ist doch erst ganz eins in der „Mühle von Wranowitz“, wo in eine melancholisch träge Gegend ein melancholisch träges Schicksal gestellt ist. Es ist nicht zufällig, daß eine der Hauptpersonen aus Davids erster Erzählung, aus dem „Höfe-Recht“, Das Höfe-Recht
nach unglücklichen Wiener Semestern wieder Bauer wird: auch den Dichter treibt „schmerzliches Sehnen“ mit seinem letzten, besten Werke „Die Hanna“ Die Hanna
heim zu dem reichen und fruchtschweren Flachland, mit den Wassern, die träge rinnen, den steifen Pappeln am Saum der weißen Straßen.

Man weiß nicht recht, wo David, der 1906 schon sterben mußte, hingehört. Zu den wenigen echten Nachfolgern Conrad Ferdinand Meyers, der sein

Muster war in historischen Erzählungen, von dem er die Sprachbehandlung auch für seine modernen Erzählungen lernte, — zu Anzengruber, dem er als Dramatiker nachfolgte und dem er auch eine Biographie schrieb —, zu Turgenjew, dem Realisten, oder zu den Späteren, den sogenannten Heimatkünstlern. Sicherlich war in ihm mehr, als nur „das Ahnen einer müden Seele, die hart um Licht und Leben rang". Was sein einsamer Armenarzt von Ottakring von seinem Verhältnisse zu den Menschen sagt, das trifft wohl auf Davids Verhältnis zu den Künstlern der Gegenwart zu: „Für sie wirken, ihnen verbunden, nicht aber an sie gebunden. Eins mit ihnen in den Zielen, nicht aber auf den Pfaden." Nur eines war er nicht, kein Ästhet, kein Jungwiener.

Zeichnung von F. H. Ehmcke zu David: Vom Schaffen
Verlegt bei E. Diederichs in Jena

An der Spitze „Jungwiens" steht erst Hermann Bahr, dieser ewig sich wandelnde, immer „überwindende", nicht der Erfinder des Wortes „Moderne", aber der lauteste Verkünder dieses Heilsbegriffs, immer obenauf, wenn oft auch geschlagen, auch heute noch so lebendig und schaffenslustig, spottfroh auch wie einst, da er in Berlin 1890 die Heilslehre von den Menschen und der Kunst „fin de siècle", vom Dekadenten und Symbolisten verkündete. Ein kluger Schlagwortpräger, der auch die Formel für das ganze junge Wien fand: feine Gaumen, aber keine Fäuste.

Hermann Bahr

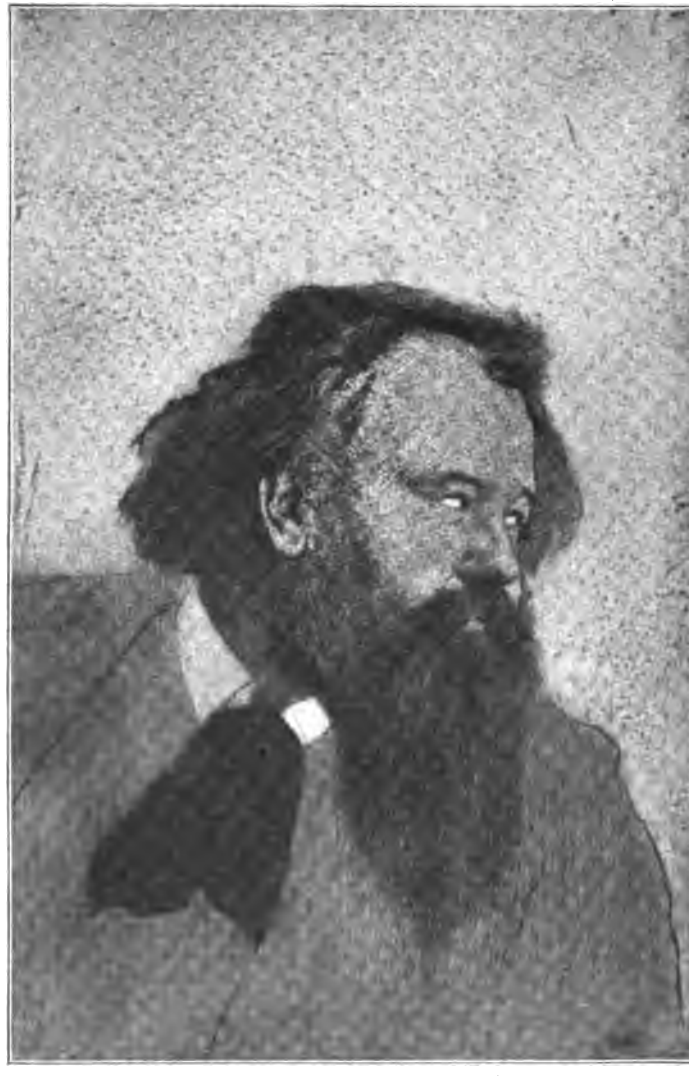
In Linz ist Hermann Bahr 1863 geboren. Auf österreichischen Hochschulen treibt er, ein „flotter und fescher" Bruder Studio, philosophische, juristische, staatswissenschaftliche Studien. In Berlin arbeitet er im Seminar Adolf Wagners. Er ist anfangs Antisemit, dann wird er wie alle Sozialist, Marxist. Auch ihn ergreift, wie er später spöttisch bekennt,

„der große sozialistische Dusel, als ob gerade die Arbeiter weniger Gesindel wären, als es schon mal unter den Menschen Brauch und Herkommen ist, als ob die Welt gerade nur auf mich gewartet hätte, um von allem Übel erlöst zu werden".

Immerhin: drei Jahre hielt die Begeisterung an. Dann erwacht der Ästhet, die Sehnsucht nach persönlicher Kultur. Berlin hätte sie nicht erfüllt, Paris erfüllt sie: ein Jubel ist ihm das Wort:

„Paris, Paris. Milliardenmal müßte ich es schreiben, um mein Gefühl auszudrücken. Da bin ich zum Menschen erwacht. Da ist der Künstler in mir erstanden.... Wenn ich vielleicht was kann, und was ich noch jemals werde, das alles verdanke ich Paris."

Rührend fast ist er, dieser Glaube an Paris und französische Kunst. Er bleibt, er soll bleiben, so beschwört ihn Bahr. Nur dies Ideal soll nicht wanken. Und als ihm gegen Mitte der neunziger Jahre sein kritischer Verstand sagt: Die Franzosen geben uns nichts Neues mehr, ihre „neuen Werke vermehren unser Gefühl der Kunst nicht", wir sind „im Wesen der Kunst jetzt weiter als sie", Literaten, nicht Dichter kommen dort jetzt auf — da schreit seine erinnerungsselige Seele fast sentimental



Hermann Bahr

Nach der Radierung von **Emil Orlik** (1909)

Hermann Bahr

auf: „Nein, wir wollen es noch immer nicht glauben. Immer noch schauen wir, schon verzagend, nach Frankreich aus."

Nie hat französische Kunst und französisches Wesen einen gläubigeren Menschen gefunden als den Bahr dieser Jahre. Er wird der Prophet jeder neuen Pariser „Sensation", erst in Berlin — doch es leidet ihn nicht lang an dieser Stätte „tiefster Barbarei" —, dann in Wien. Wien wird seine Heimat.

Die Zeit

Hier gründet er die Zeitschrift „Die Zeit", hier orakelt er im Cafehaus, das ihm, wie allen Bohemenaturen, als „Heimstätte des geistigen Lebens und Zentrale der zeitgenössischen Kultur" gilt. Und sachte verdrängt Wien allmählich Paris. Davon erzählen seine Studien, seine Kritiken, diese Predigten von einer immer wieder neuen, überwundenen Kunst, der Kunst von heute und vielleicht noch morgen.

Der Kritiker Zur Kritik der Moderne Die Überwindung des Naturalismus Renaissance usw.

In bald zehn Bänden hat der Kritiker Bahr seine Aufsätze gesammelt. Die erste Reihe, die interessantere, reicht bis etwa zum Jahre 1897 und umfaßt die Sammlungen „Zur Kritik der Moderne" (1890), „Die Überwindung des Naturalismus" (1891), „Renaissance" (1897). Der Pariser könnte darüber stehen. Die zweite Reihe — teilweise gehören schon die Aufsätze der Renaissance dazu — umfaßt etwa die Sammlungen „Wiener Theater" (1899), „Rezensionen" (1903), „Glossen" (1907). Der Wiener, der Österreicher könnte am ehesten noch über dieser Reihe stehen. Über beiden aber: Der Moderne. Denn:

„Das einzige Gebot, in dem sich alle Ethik zusammenfaßt, lautet: modern zu sein. Aber nicht bloß einmal modern zu sein, sondern immer modern zu bleiben, und das heißt, weil die Beschaffenheit jenes Korrelats unablässig wechselt, zu jeder Zeit revolutionär zu sein."

Revolutionär sein aber heißt für Bahr, für immer neue Eindrücke empfänglich, „bis in die Fingerspitzen hinab nervös sein".

Etwas sehr forsch wird im Anfang dies Prinzip verkündet. Es herrscht die Absicht vor, mit Übertreibungen „den Spießer zu giften". Bahr rühmt sich seiner Frechheit und Faulheit, seiner Lust am Paradoxen, seiner Erfolge bei „Weibern". Der Bohemien kitzelt und ärgert die bürgerlich Rangierten. und ihren Geschmack. Er posiert Weiberverachtung. Eine „komplett honette Frau und einen gänzlich ungehörnten Gatten", so stichelt er, den gibt's nirgends. Das ist eine Erfindung, eine Einbildung der Dichter von einst. Ja, diese Dichter von einst, dieser Ruhm der Bourgeoisie! Höhnisch nennt er sie die „biederen Jubelgreise mit dem Podagra der Berühmtheit". Mögen sie ihre interessanten reichen Witwen und Erbonkel behalten,. „und nichts, gar nichts verlangen wir dafür als ein paar gebrauchte Kellnerinnen, einen bescheidenen Trunkenbold, und allenfalls noch, als Trompete unseres Sozialismus, einen scharfsinnigen Zuhälter, mit denen sie ja so wie so nichts anzufangen wüßten". Denn er ist ja so langweilig, dieser bürgerliche Idealismus der Epigonen.

„Alle Jahre, alle Jahre zweimal fange ich ‚Soll und Haben' an und niemals, niemals bin ich noch ans Ende des ersten Bandes gelangt, lieber spiele ich noch mit meiner tauben Großmutter Bésigue."

Freilich, die „Großen", Keller und Meyer und Victor Hugo, die läßt er gelten. Aber sie gehen unter in der Schar der modernen Götter. Es sind, von Ibsen, Strindberg, Nietzsche abgesehen, fast nur Franzosen. Für Zola ist er bedingt, ebenso wie für Bourget, aber er schwärmt von den Goncourt,

Stendhal. „Rouge et noir" ist ihm das Buch aller Bücher. Und der Satz darin „Il ne pouvait plaire, il était trop différent" soll auch sein Grabspruch sein. Den Absonderlichen, meist Bohemenaturen, gilt seine ganze Liebe: den Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Huysmans, Oscar Wilde, den Dekadenten, die, wie er meint, den Fluch der Zeit am schwersten an sich erfahren, den echten Söhnen eines „entkräfteten, in tödliche Ausschweifungen nach dem Unendlichen verlorenen Geschlechts, das nur mehr Wünsche vermag, toll überreizte, ins Phantastische verhetzte Wünsche, für die keine Erfüllung sein kann". Nicht daß er, von Verlaine abgesehen, ihre Kunstleistungen überschätzte: ja, sagt er, sind das, sind überhaupt die Künstler unserer Zeit, die Nietzsche, Strindberg, Monet noch Künstler wie solche früherer Tage, wie Goethe? Nein, sagt er, sicher wieder übertreibend, es sind Akrobaten, Trapezkünstler des Geistes. Auf unerhörte, verblüffende Gewaltakte des Talentes kommt es hier an, auf „verpaffende Schlager": „es ist eine Kunst der Eiertänzer, Feuerfresser und Messerschlucker". Aber sie imponieren dem Techniker Bahr, wenn auch auf wenige Tage nur. Heute gilt die Begeisterung Bahrs dem, morgen jenem. Kaum erscheint der „Homme libre" von Maurice Barrès, so ist er ihm das größte Buch des Jahrhunderts. Und aus jeder Maske spricht Bahr heraus. Denn der Kritiker ist ein „Verwandlungsmensch, ein Kautschukmann und Schlangenmensch des Geistes, der immer aus seiner Haut in jede fremde Natur kriecht, um aus ihr heraus zu berichten". Anfangs redet Bahr einer naturalistischen Problemkunst das Wort, als einer Synthese von Naturalismus und Romantik, dann ist es Rauschkunst, Mystik, Maeterlinck, Symbolismus. Dann ist es die Kunst Hofmannsthals und Schnitzlers: eine Kulturwende scheint sie dem Kritiker des Renaissancebandes. Doch im Sachlichen liegt überhaupt nicht der Wert dieser sachlich ja längst veralteten und doch noch frischen Bände. Es ist ihre Form, die Art der Problembehandlung, die Kunst der Menschencharakteristik mit wenigen Worten oder Sätzen, es ist die Grazie des Ausdrucks, das Plaudertalent, ihr heimliches Pathos, die sie frisch erhalten. Was er von einem Werke der spanischen Naturalistin Emilia Pardo Bazán sagt, charakterisiert auch seinen Stil:

„Von Logik, Systematik, Pedanterie keine Spur, Gott sei Dank; sondern wie geistreiche Leute, die etwas zu sagen haben, plaudern, kreuz und quer, kunterbunt durcheinander, in Rucken und Sprüngen und Widersprüchen, indem sie drei, vier Dinge zugleich und dazu immer noch ihre ganze Persönlichkeit ausdrücken wollen, den Ausdruck, den sie suchen, sicher verfehlen, aber andere dafür gewinnen, die sie sich noch vor fünf Minuten nicht hätten träumen lassen, ganz verwundert über sich selbst und woher ihnen alles das Merkwürdige da drin eigentlich kommt... Es ist darin ein bißchen von allem die Rede und philosophisches, historisches und literarisches wird ganz ungelehrt vermischt. Keine mühselig zusammengeschnüffelte und schwitzende Zettelsammlung, wie Professoren ihr Thema behandeln. Sondern das Thema tippt nur an die Brause des Geistes und es schäumen die Fluten unaufhaltsam."

Und was sie frisch erhält, ist vor allem die Leidenschaft eines suchenden Temperamentes.

Denn was ist für Bahr die Tätigkeit des Kritikers? Bei aller Freude am Propagieren doch nur Vorbereitung zu eigener schöpferischer Arbeit. Daß freilich der Kritiker noch redet, wo der Erzähler und Dramatiker nur gestalten sollte, daß Romane und Dramen seine kritische Tätigkeit nur fortsetzen, daß weiter gepredigt wird, Romane und Dramen eine Art Feuilleton sind, das

Hermann Bahr

darf nicht wundernehmen. Los des Menschen fin de siècle, würde Bahr sagen, dem nichts noch übrig bleibt als „der feuilletonistische Geist, die Theorie ihrer Praxis: se moquer de tout, blaguer tout, se railler lui-meme.'

Der Erzähler und Dramatiker

So viele Entwicklungen Bahr, der Kritiker, gehabt hat, so viele auch Bahr, der Erzähler und Dramatiker. Soziale, politische Satire ist der Inhalt der ersten Dramen. Den Berufspolitiker trifft die Plauderei „La marquesa d'Amaëgui" (1888), die österreichischen Liberalen „Die große Sünde" (1889). Hinter die politische Kameradschaft von Mann und Frau setzen „Die neuen Menschen" (1887) ein Fragezeichen. Strindberg tobt sich aus im Drama „Die Mutter" (1891), das wohl das perverseste und stofflich roheste Drama des Naturalismus ist. Der Dekadent schreibt als Schüler Bourgets und der Symbolisten den Roman „Die gute Schule" (1890). „Seelenstände", wie der Untertitel, das französische „Etats d'âmes" übersetzend, lautete. Eine heute nur noch als Karikatur wirkende Schilderung der wechselnden Sensationen eines verdrehten Zwickels von Dekadenten, eines eitlen, faulen Pseudogenies von Maler, der jedes Gefühl und Gefühlchen beständig zerfasert, der für jede seiner kleinen Passionen und lächerlichen Angewohnheiten ein großes Zeitgesetz ausfindig macht, der sich sadistisch mit einem Mädel raffiniert und kompliziert vergnügt und sich einredet, die neue Kunst und die neue Liebe dadurch zu entdecken, der, als ihm das Mädel durchgeht, vom „ewigen Leid des Mannes und der ewigen Gemeinheit der Frau" fabelt, dann aber die Liebe als gute Schule preist und sich aus einem Bohemien zum Salonfatzken mausert. Bücher der Skepsis sind dann auch die folgenden Werke, das Lustspiel „Die häusliche Frau" (1893), die Novellen „Dora" aus dem gleichen Jahr: Bücher der Skepsis vor allem an der Frau. Mit dem Roman „Neben der Liebe" (1893) und seines Ruhmes der alten, lieben, treuen Wiener Art beginnt dann die erste Reihe der Wiener Werke. Zu ihr gehört etwa das Volksstück „Aus der Vorstadt" (1893), „Das Tschaperl" (1897), „Der Star" (1898), das Lustspiel „Wienerinnen" (1900), dann „Das Franzl. Fünf Akte aus dem Leben eines guten Mannes" — Stelzhamer ist damit wohl gemeint — und das historische Lustspiel aus der Zeit Maria Theresias „Der Krampus" (1901). Ja, sein Napoleondrama „Josephine" (1898) wirkt auch wie ein Wiener Stück. Die Angst, nur ja nicht Größe zu posieren, hat sicher hier mit beigetragen, Napoleon gemütlich zu verwienern. Und dann kommt eine Zeit, wo neben Farcen und Grotesken und einer so bitterbösen Theatersatire wie der „gelben Nachtigall" (1907) das Interesse wieder mehr dem Verhältnis der Geschlechter gilt, von einem Überlegenen angeblich überlegen betrachtet. Das ist die Zeit der Komödie „Der Meister" (1903), des Schauspiels „Die Andere" (1905), der Komödie „Ringelspiel" (1907) und des „Konzerts" (1909). Die überlegenen Apostelnaturen, die Genies freilich haben kaum den Wert

Hermann Bahr

Photographie J. Löwy Wien 1899

neuer Menschheitstypen, mögen sie sich auch als „Meister" fühlen. Und schlimme Niederlagen bedeuten einige dieser Werke. Der Dramatiker Bahr schien mit dem „Ringelspiel" und der „gelben Nachtigall" nur noch den Ehrgeiz zu haben, zynisch und boshaft zu sein. Da aber kam sein „Konzert", gewiß kein tiefes, aber sicher sein graziösestes Werk. Und zu gleicher Zeit erscheinen seine besten Romane: „Die Rahl" (1908), „Drut" (1909) und „O Mensch!" (1910), der Anfang eines Zyklus von 12 Romanen, in welchem Bahr die Lebensformen der heutigen Menschheit darstellen will. „Die alten und die neuen Mächte' nenne ich sie bei mir selbst", hat Bahr geschrieben. „Mein Wunsch wäre nämlich, in ihnen darzustellen, welche geistigen Lebensmächte sich heute dem einzelnen Menschen zu seiner Bestimmung, zu seiner Erfüllung anbieten. Jede dieser Lebensmächte, dieser Lebensformen soll dort gezeigt werden, wo sie die besten Bedingungen hat. Nach meinem ersten Plan, den ich freilich in der Arbeit noch vielfach ändern werde, sollen im ganzen vier dieser Romane in Österreich, drei im Deutschen Reich, drei ganz international und die beiden letzten im Proletariat spielen." Auch diese Romane noch nicht reine Werke der Darstellung, auch sie voll Predigten, Essais, — aber wie viel deutsche Dichter sind davon ganz frei! Wer weiß, ob dem unruhigsten aller Modernen die Ruhe des Alters nicht noch das Reifste beschert! Die Ruhe des Alters, der sich manches anders darstellt als einst. In einer 1911 erschienenen autobiographischen Skizze wird nicht mehr wie einst die Berliner Zeit von 1884 bis 1887 geschmäht, Paris in den Künstlerhimmel gehoben. Jetzt bekennt Bahr: „Ich habe heute noch das Gefühl, daß diese drei Berliner Jahre, von 1884 bis 1887, alles, was ich bin, aus mir hervorgeholt haben. Damals bin ich frei geworden, dort fand ich mich, und ich weiß seitdem, was mir vom Schicksal zugewiesen ist: von meinem Platz aus, soviel ich kann, mitzuhelfen an der Form der neuen Menschheit."

Hermann Bahr

Hermann Bahr
Karikatur von Karl Arnold
Jugend 1910 Nr. 43

Arthur Schnitzler

Von Hermann Bahr führen manche Fäden zu dem nur wenig älteren, 1862, im Geburtsjahre der Modernen, geborenen Arthur Schnitzler. Witz und Grazie, Geschmack und Kunstverstand, die Lust am geistreichen Spiel, auch die Bildungs- und Stimmungssphäre, aus der seine Menschen sind, all das und manches andere hat der Ältere mit dem Jüngeren gemein. Seine Werke haben die „neue Psychologie", die Bahrs drittes Wort ist. Und sie sind auch „bewußt", die Menschen in ihnen sind von sich wissende Beobachter.

Arthur Schnitzler
Vergleich Schnitzlers mit Bahr

Arthur Schnitzler

„In uns zog nie ein Selbstvergessen ein
und unsre Lust hat niemals uns entgeistert..."

diese Verse aus einem Schnitzlerschen Gedichte vom Jahre 1893 sind auch auf Bahr anwendbar. Aber nur im Anfange konnten die Charakterköpfe beider verwechselt werden. Schnitzler hat nichts von Bahrs Schwung, Bahrs Temperament, Bahrs Begeisterung, die heute dem und jenem Künstler, dem und jenem Dogma, der und jener Idee oder Hypothese gilt, er hat auch nichts von Bahrs selbstgefälliger Offenheit, die ein wenig ärgern will — Schnitzlers Offenheit hat einen leise bitteren Beigeschmack, auf das Bekenntnis kommt's ihm an, nicht auf die Wirkung des Bekenntnisses. Er ist vorsichtiger, er ist objektiver, er ist weicher, inniger, müder, melancholischer, nicht gleich heimisch wie das Anpassungsgenie Bahr, Schnitzler kommt aus dem gleichen und doch einem anderen Land, er kommt von anderen Studien. Als Wiener ist er daheim, als Jude wird er das unbehagliche Gefühl des Fremdseins oder des Fremdwirkens nicht ganz los. Er hat den Zug seines Volkes zur Skepsis, skeptisch ist er nicht wie Bahr gegenüber alten, auch gegenüber neuen Wahrheiten; als Arzt ist er vorsichtiger in der Diagnose, vor der Verwechslung der Symptome mit den Ursachen sicher. „Bahr irrlichterieret in seiner Produktion, abhängig von literarischen Moden, es reizt ihn das Experiment. Schnitzler experimentiert nicht. Nicht formell: so wird im Drama bald Ibsen sein Vorbild. Nicht inhaltlich: Seine Werke erwachsen aus einer Stimmungswelt. Einmal umspielen sie, und das mehr im Anfang, die Lichter der Ironie, später mehr die Schatten der Melancholie. Immer aber malt er in matten, zarten Farben, auf die unendlich feinen Übergänge und Unterscheidungen kommt es ihm an. Er gibt immer ähnliche Gedankenstimmungen, Gefühlsstimmungen einer bestimmten äußerlich gut situierten, weltmännisch eleganten Menschenschicht von großer Bildungshöhe, deren immer wacher Verstand eine eigentliche Leidenschaft ausschließt, die vielleicht illusionsärmer werden, sich bescheiden mit gelindem Weh, gelinder Rührung und viel, viel Müdigkeit. Um das Wortpaar „Tod und Leben" kreisen gern die Gedanken seiner Menschen: das Leben wird weich umkost, die Angst aber, das Grauen vor dem Ende wird als menschlich natürlichste Regung gerechtfertigt, beinahe heilig gesprochen. Von schmerzlicher, schwermutvoller Süße erscheint das Dasein: ein einsamer Gang durch nieselnden Nebel, unterbrochen von kurzen oder längeren Sonnenblicken, in denen dann alles zärtlich aufleuchtet, in denen sich zwischen Mensch und Mensch festere Beziehungen anzubahnen scheinen. Doch flüchtig sind sie, fast gibt ihnen nur Ahnung und Erinnerung Schönheit: tief auf dem Grunde aller Dinge lebt eine leise Traurigkeit.

Anatol

„Anatol", eine Sammlung von sieben graziösen Dialogen zwischen zwei, drei Personen war Schnitzlers erstes Buch. Ein Wiener Buch mit dem Thema jener nur hier so rein möglichen „Art zärtlicher Liebe ohne das Bedürfnis der Treue". In den einzelnen Dialogen wechseln die Frauen, die beiden Männer bleiben die gleichen. Der eine erlebt, der andere glossiert das Erlebnis. Der Glossierende heißt Max, er ist unsentimental, und darf deshalb etwa an einem Abschiedssouper durch den „Hauch kalter, gesunder Heiterkeit", der von ihm ausgeht, „die Sentimentalität des Abschieds erstarren machen". Der Erlebende aber ist Anatol, der elegante, verwöhnte, bummelnde Dichter. Er lebt leichtsinnig und er denkt schwermütig. Er ist verzärtelt und schwach und kokettiert ein wenig damit. Er hat gar nicht das Bedürfnis, stark zu

Arthur Schnitzler

Original-Aufnahme von d'Ora in Wien

sein, selbst wenn er die Fähigkeit dazu hätte. „Ich fühle," meint er, „wie viel mir verloren ginge, wenn ich mich eines schönen Tages ‚stark' fände. . . . Es gibt so viele Krankheiten und nur eine Gesundheit —! . . . Man muß immer genau so gesund wie die anderen — man kann aber ganz ganz anders krank sein wie jeder andere." Er ist ein Stimmungsmensch. Stimmung ist ihm das „Lebenselixier". Halbdunkel, eine grünrote Ampel, Klavierspiel, eine Farbe verändert ihm die Welt. Er genießt, aber als Träumer und Hypochonder. Er behauptet die Weiber zu kennen, und er glorifiziert sie doch. Er quält sich Tage und Nächte hin mit der Frage, ob ihm eine treu sei, aber, als seine Cora in hypnotischem Schlafe die Wahrheit sprechen könnte, da stellt er „die Frage an das Schicksal" nicht, weil ihm doch schließlich

Arthur Schnitzler

die Illusion lieber ist als die Wahrheit. Er hat den Kopf immer voll Liebschaften, alter und neuer, er kommt sogar an seinem eigenen Polterabend nicht allein nach Hause. Er liebt vornehme und weniger vornehme Damen; einmal ist's eine Sängerin, dann eine Zirkusdame, dann eine verheiratete Frau, die ihn einfach als Liebhaber nahm, weil ihr Mann häßlich, dumm und langweilig war. Und dann ist's wieder „etwas Neues: $^3/_4$ Takt ... sie erinnert mich so an einen getragenen Wiener Walzer — sentimentale Heiterkeit ... lächelnde, schalkhafte Wehmut". Oder es ist ganz allgemein „das süße Mädl". Und er rühmt das süße Mädel gegenüber einer „bösen Mondaine" ... „Sie ist nicht faszinierend schön — sie ist nicht besonders elegant — und sie ist durchaus nicht geistreich ... Aber sie hat die weiche Anmut eines Frühlingsabends ... und den Geist eines Mädchens, das zu lieben weiß." Sie wohnt draußen in der Vorstadt. Man muß sich denken „ein kleines dämmriges Zimmer — so klein — mit gemalten Wänden — und noch nahezu etwas zu licht — ein paar alte, schlechte Kupferstiche mit verblaßten Aufschriften hängen da und dort. — Eine Hängelampe mit einem Schirm. — Vom Fenster aus, wenn es Abend wird, die Aussicht auf die im Dunkel versinkenden Dächer und Rauchfänge! ... Und wenn der Frühling kommt, wird der Garten gegenüber blühen und duften. Und sie sagt nichts Besonderes, was sie sagt, das klingt so einfältig, wenn man nicht den Ton der Stimme dazu hört ... z. B. gestern: ‚Ich bin so froh, daß ich dich wieder hab'!'" Und wenn man das liest, so blättert man wohl zurück, und der Blick geht noch einmal über den Schlußvers des Prologes, den Hugo von Hofmannsthal dem „Anatol" mitgab:

„Also spielen wir Theater.
Spielen unsre eignen Stücke.
Frühgereift und zart und traurig,
die Komödie unsrer Seele,
unsres Fühlens Heut' und Gestern,
böser Dinge hübsche Formel,
glatte Worte, bunte Bilder,
halbes, heimliches Empfinden,
Agonieen, Episoden ..."

Aus der lächelnden Welt des „Anatol" führen schon die nächsten Werke in die ernstere Welt des Schauspiels und der Tragödie. In dem ersten Akt des „Märchen" wie der „Liebelei" wird nur geplaudert: die nächsten Akte geben die Anwendung auf einen Spezialfall oder machen hinter das Resultat der Plauderei ein ernstes Fragezeichen. Mit einem Jour bei Frau Theren beginnt das „Märchen" (1894). Das heißt: es ist eigentlich kein rechter Jour, wie es auch kein rechter Kreis ist, der sich bei Therens, um die Mutter und die beiden Töchter, Klara, die Klavierlehrerin, und Fanny, die Schauspielerin, zusammenfindet. Es ist nicht die vornehme Welt und es ist nicht die Vorstadt. Es verkehren da eine Schauspielerin und eine, die eine werden will, es verkehren da Studenten, ein Maler, die Schriftsteller Dr. Leo Mildner und Fedor Denner, der Fanny liebt und wieder geliebt wird. Man kommt auf das Thema der Gefallenen: Fedor eifert gegen dies Märchen. Und doch geniert es einen, meint Leo, „ja, in irgendeinem Winkel unseres Verstandes kauern diese alten sterbensmüden Ideen ... und nur ein Hauch braucht uns anzuwehen aus dieser kindischen Welt, die wir ja alle verachten — und schon regt es sich wieder in diesem Winkel ... und diese alten Ideen werden wieder frech und lebendig und jung!" Aber Fedor protestiert: wir sind nicht mehr brutal, wir sind vorurteilslos. Wir machen

Märchen

nicht mehr jede elend, die nicht auf uns gewartet hat. An der Bewegung Fannys, die ihm dankbar die Hand küßt, merkt er, daß er nicht nur theoretisch gesprochen. Das ist der erste Akt.

Im zweiten ist er ein Zweifler. „Ein Narr vertraut, ein Gepeinigter mißtraut." Er ist nicht mehr groß. Alles ist ihm ungesund, tödlich: die Jugendliebe (dieses „kindische Mißverständnis zwischen einem albernen Jungen und einem dumpfen Triebe"), die lustigen Abenteuer, das große Abenteuer, wo wir „die bedeutsame Abgeschmacktheit begehen, unsere Ausschweifung keusch und unsere Erschöpfung heilig zu finden". Er kann sich mit Vergangenem nicht abfinden. Fanny kommt zu danken, aber Schlimmes ahnend. Ja, ihn habe ein heiliger Zorn erfaßt gegen jene nutzlose Grausamkeit, aber er habe nicht an ihre Schuld geglaubt. Der Fedor von neulich war ein liebenswürdiger Träumer, vielleicht sogar ein klarer weitblickender Kopf — der wahre Fedor ist brutal, rachsüchtig, unversöhnlich, mißtrauisch. Sie müsse ihm alles gestehen. Und sie erzählt, wie sie als siebzehnjähriges Ding einem zum Opfer fiel, ohne Liebe, wie sie später einer, weil er heiraten wollte, verließ. Und Fedor rubriziert: Mystizismus zuerst, dann der Leichtsinn der Lebensfreude: was bleibe für ihn? Aber noch weiß Fanny ihn zu beschwichtigen, sie sinken sich in die Arme (II. Akt).

Aber das alte Spiel beginnt bei Therens wieder. In seinem Hause konnte er vergessen, in ihrem nicht. Da sieht er sie gleichsam mit den früheren verkehren. Er quält Fanny mit Ironie und brutalem Hohne, er redet ihr zu, nur ruhig das Petersburger Engagement anzunehmen. Sie will ihm zuliebe auf ihre Kunst verzichten, nur für ihn habe ihr Herz Raum. Nein, meint Fedor, auch am Ende der Welt sei sie keine andere: auch da müsse er von ihren Lippen die fremden Küsse wegküssen, es sei kein Kuß und keine Liebe ewig genug, um die alten Küsse und die alte Liebe auszulöschen. „Was war, ist. Das ist der tiefe Sinn des Geschehenen. . . ." Mag sein, ein Märchen ist die Erzählung von den Gefallenen. Aber . . . „es gibt noch ein tausendfach lügenhafteres und heimtückischeres . . . das Märchen von den Erhobenen".

Fedor: Du meinst es gewiß ehrlich — Du glaubst es wohl selbst in diesem Augenblick, aber ich nehme den Schwur nicht an, weil Frauen, wie du, die Treue nicht halten können. Ihr seid ja deswegen nicht schlecht, ihr seid eben so!

Fanny: Willst du mich töten, Fedor?

Fedor: Töten! — — Du weißt es ja, man bringt sich nicht um. Man tut das Vernünftigere: man liebt einen anderen. Es ist nur die Frage, wer jetzt an die Reihe kommt, ein Komödiant oder eine Durchlaucht.

Fanny (beschwörend): Fedor, nimm dich in acht; so lange wirst du mich behandeln wie eine Dirne . . .

Fedor: . . . bis du es bist. Ja, das ist es — darauf hab' ich gewartet — das ist der beste Trumpf, den ihr ausspielt. Wenn wir uns nutzlos zerquält haben ob der unabänderlichen Schmach, die an eurer Vergangenheit klebt, und wenn uns dieser edelste aller Schmerzen, den ihr nie verstehen könnt, zu Worten hinreißt, die euch in eurer Selbstverhimmlung stören, dann sind wir es, die euch zu Dirnen machen.

Fanny (verzweifelt): Fedor!

Fedor: Überall das Vergangene — in deinen Augen, auf deinen Lippen, aus allen Ecken grinst es mich an — unser ganzes Leben ist durchströmt davon. Ich bin nicht stark genug, es zu ertragen.

Da läßt sie ihn — ihn, der zu eitel ist, um in ihrer Liebe glücklich zu sein, zu feige, um an sie zu glauben, ihn, der um nichts besser ist als sie. Sie nimmt das Engagement an.

Ich habe absichtlich den Gang der Entwicklung so genau gegeben. Denn dies Drama enthält schon den ganzen Schnitzlerschen Dramentypus. Es ändert sich einiges: die leichte Betonung des sozialen Milieus wird schwinden. Schnitzler wird später die pathetischen Worte, die hier nicht fehlen, mehr, noch mehr meiden, er wird leiser, leiser werden. Er wird vielleicht ein paar ähnliche Entwicklungen aus Kontrast- oder Parallelisierungsbedürfnis verschränken, nicht nur mit einer Entwicklung sich begnügen. Aber eins wird bleiben: die Herkunft und das Vorbild. Die Herkunft seines Dramas ist die Novelle. Sein Vorbild ist Ibsen, wird es mehr und mehr.

Liebelei

Einfacher, schlichter als das „Märchen" ist die „Liebelei", Schnitzlers erster Bühnenerfolg. Ganz „Anatol" ist der erste Akt. Zwei junge Leute, Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser, sind im Gespräche. Theodor, frisch, leicht, lebensfroh, macht dem Freunde ernste Vorwürfe, er solle doch „jenes Weib" vergessen, jenes gefährliche Abenteuer, bei dem man immer um ihn zittern müsse. Er solle doch seine Freude haben an dem hübschen Mädel, das seine und Fritzens Freundin Mizi mal für ihn mitgebracht habe, die Christine. Ein Mädel zum Erholen nach all der Aufregung, nicht interessant, aber angenehm. Ein Mädel aus den Kreisen, „wo es keine großen Szenen, keine Gefahren, keine tragischen Verwicklungen" gebe, wo „der Beginn keine besonderen Schwierigkeiten und das Ende keine Qualen" habe, wo man „lächelnd den ersten Kuß empfange und mit sehr sanfter Rührung scheide". Und die Mädels kommen, Mizi und Christine. Es wird geplauscht, gegessen, Brüderschaft getrunken, gespielt — da kommt der Mann „jener" Frau, er bringt Fritzens Liebesbriefe, es gibt eine erregte Aussprache, doch die Mädels haben nichts gemerkt. Aber Christine, die Tochter des Violinspielers am Josephstädter Theater, ist anderen Schlages als Theodor glaubt. Sie liebelt nicht, sie liebt, sie hängt an Fritz mit der ganzen Inbrunst ihrer ersten Liebe. Und ihr Vater gönnt ihr das Glück, noch klagt er sich an, daß er seine Schwester zu sehr behütet vor allen Gefahren — vor allem Glück. Schmerzlich nimmt Fritz am nächsten Tage Abschied, ohne sich zu verraten. Fast glaubt er, hier bei diesem süßen stillen Mädchen sei sein Glück. Aber er sagt doch zu Theodor: „Gott, wie lügen solche Stunden!" Drei Tage später spielt der dritte Akt. Fritz ist im Duell gefallen, ist schon begraben. Christine merkt, man verheimlicht ihr etwas. Sie weiß es, als Theodor schwarz erscheint. Tot? Aber weswegen? Wegen einer Frau. — Er wußte das, als er Abschied nahm. So war sie ihm also nichts, nur ein Zeitvertreib. Für eine andere ist er gestorben. Er hat ihre Seligkeit nicht bemerkt, er hat fortgehen können mit einem Lächeln, um sich für eine andere niederschießen zu lassen. Er ist begraben auch ohne sie. Tränen hat der leichte, gewissenlose Theodor im Auge: „Ich hab' das nicht geahnt." Christine stürzt fort, will an sein Grab. Der alte Weirings weiß: „Sie kommt nicht wieder — sie kommt nicht wieder."

Freiwild Vermächtnis

Leise soziale Streiflichter durchhuschen die beiden ersten Dramen. In den beiden nächsten, „Freiwild" (1896) und dem „Vermächtnis" (1898), sind soziale Probleme das Hauptthema der Diskussion. Die Duellfrage behandelt das erste, die Frage der ledigen Kinder und Mütter das zweite. Beides

weiche Mitleidsstücke, aber doch ein wenig außerhalb vom Zentrum der eigentlichen Schnitzlerschen Interessensphäre.

Mitten darin stehen erst wieder die drei Einakter: „Der grüne Kakadu" — „Paracelsus" — „Die Gefährtin" (1899). Traum, Wirklichkeit, Spiel und Wahrheit wirbelt der Dichter durcheinander: denn so ist's im Leben. Dreimal gibt er ein Erwachen aus der Illusion sicheren Besitzes: des Besitzes der Frau im „Paracelsus" und in der „Gefährtin", des Besitzes der Macht im „Grünen Kakadu". „Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug", so lautet das Gesamtmotto der Sammlung. So spielt Paracelsus mit dem eitlen Waffenschmied, der ihn nur für einen Gaukler hält, als er ihm im hypnotischen Schlafe zeigt, was das Weib des Waffenschmiedes, Justina, begehen könnte.

Der grüne Kakadu
Paracelsus
Die Gefährtin

Es war ein Spiel! Was sollt es anders sein?
Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
und schien es noch so groß und tief zu sein!
Mit wilden Söldnerscharen spielt der Eine,
ein Andrer spielt mit tollen Abergläubischen.
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgendwer, —
mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von Anderm, nichts von uns.
Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug.

So spielen in der „Gefährtin" mit dem Professor Robert Pilgram sein Weib und sein Assistent: es gibt keine Gefährtin. So spielt das Volk mit den Aristokraten in der Groteske „Der grüne Kakadu". Es ist in Paris am Abend des 14. Juli 1789. In der Kneipe Prospères, einer Spelunke, spielen zur Erheiterung adliger Gäste die Schauspieler Prospères Verbrecherszenen. Wie verfolgt stürzt einer herein, berichtet von Taschendiebereien — ein anderer erzählt, wie er ein Haus angezündet —, wie er einen umgebracht, ein dritter. Der Wirt begrüßt die hochadligen Gäste als Schurken und Schweine, die hoffentlich nächstens das Volk umbringen würde. Und das alles am Tage des Bastillensturmes, wo das wahr wird, was der Wirt und Theaterdirektor, man weiß nicht, ob im Spiel oder von Herzen, wünscht. Am meisten verwischen sich die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit, als Henri, der genialste Schauspieler der Truppe, den schaudernden Gästen erzählt, er habe eben den Liebhaber seiner ihm gestern angetrauten Frau in der Garderobe erstochen, erstochen den Herzog von Cadignan. Und Henri spricht so natürlich, daß der Wirt, der von den Beziehungen der beiden weiß, selbst glaubt, es ist wahr. Und das Groteske: es wird wahr. Wie der Herzog eintritt, sticht Henri ihn nieder. Bastillenstürmer dringen ein. An der Leiche der Herzogs lassen sie die Freiheit leben. Die adligen Gäste, auch eine Marquise, die wollüstig schauernd, neugierig alles eingesogen, fliehen. Die Groteske ist Schnitzlers theaterwirksamstes, freilich auch etwas erklügeltes Stück.

Drei Jahre später nehmen die vier Einakter „Lebendige Stunden" (1902) ein ähnliches Thema wieder auf, nur spezialisiert für eine bestimmte Menschenart. Wie stehen, das ist das Thema, im flüchtigen Spiel des Lebens die Künstler zum Erlebnis? Lebendigen Stunden, die sonst nicht länger lebten, als der letzte der sich ihrer erinnert geben sie „Dauer über ihre Zeit

Lebendige Stunden

hinaus, sagt der erste Einakter — mögen sie auch der menschlichen Träger solcher Stunden vergessen. Mögen auch die Herzensbeziehungen zwischen zwei Menschen, ihre eigenen wie die fremden, für sie nur Wert haben, wenn sie Momente zeitigen, da sie das Werk erleuchten, sagt der zweite. Und der vierte, das Lustspiel „Literatur", wendet das Thema satirisch, wenn er den Künstler und die Künstlerin gegenüberstellt, die beide in der Zeit ihrer sogenannten Leidenschaft füreinander ihre eigenen Liebesbriefe kopierten, um sie beide zu dem gleichen Roman in Briefen zu verwerten. Was aber haben die Künstler von der Verewigung lebendiger Stunden, von ihren Meisterwerken selbst, fragt der dritte Einakter. Nichts, wenn sie auf dem Totenbette ruhen. „Nachwelt gibt's nur für die Lebendigen." Was hat ein Sterbender „mit denen zu schaffen, die morgen noch auf der Welt sein werden?"

Reigen

Und in den gleichen Zusammenhang gehören schließlich die ironisch-satirischen zehn Dialoge der 1896/97 geschriebenen Sammlung „Reigen". Ein gewagtes, aber graziöses Spiel von der Komödie der niederen Liebe. Auch da ist alles flüchtig, flüchtiger noch als alles sonst in der Welt, zumal bei den Männern, die kurz nach dem Momente höchsten Liebesgenusses die schmiegsamer, zärtlicher werdenden Frauen fast als etwas Fremdes empfinden. Eine Szene zwischen einer Dirne und einem Soldaten macht den Anfang, eine Szene zwischen einem Grafen und dieser selben Dirne macht den Schluß. Dazwischen stehen Szenen zwischen dem Soldaten und dem Stubenmädchen, dem Stubenmädchen und dem jungen unverheirateten Herrn, diesem und der jungen verheirateten Frau, dieser und ihrem Gatten, dem Gatten und dem süßen Mädel, dem süßen Mädel und dem Dichter, dem Dichter und der Schauspielerin, der Schauspielerin und dem Grafen. So schließt sich der „Reigen". Er ging durch alle Stände. Er begann mit einer Holzschnittszene und er endet mit einer. Und nach der Mitte werden die Nuancen der Linienführung und Farbengebung immer feiner.

Zwischen den „Einsamen Stunden" und dem „Grünen Kakadu" liegt der „Schleier der Beatrice" (1901), das erste der nun folgenden längeren Dramen, des Schauspiels „Der einsame Weg" (1903), der Komödie „Zwischenspiel" (1905), des Schauspiels „Der Ruf des Lebens" (1906). Ihre Themen liegen im Gedankenkreise der Einakter. Ihr Bau ist ein loses Nebeneinander verschiedener, meist dünner Handlungen.

Schleier der Beatrice

Wie sonderbar wechselnd sind doch der Menschen Empfindungen, fragt der „Schleier der Beatrice". Empfindungen, die ewigen Gesetzen unterworfen sind und darum nicht mit Worten wie schuldig und schuldlos bedacht werden dürfen. Wie sonderbar ist doch dieser Dichter Filippo Loschi, der heute das Lied nicht mehr kennt, das er vor wenigen Tagen gedichtet, weil die nicht mehr da ist, für die er es schrieb, weil in ihm nur noch Beatrice Nardi lebt, die sechzehnjährige Tochter des verrückten Wappenschneiders, mit der er leben muß, fliehen muß: heute noch, da morgen niemand mehr leben wird, denn Cesare Borgia steht vor den Toren Bolognas. Wie sonderbar ist doch diese Beatrice! Sie kommt zu Filippo, sie erzählt ihm ihren Traum, in dem sie sich als Herzogin gesehen hat, sie wird von Filippo fortgetrieben, denn sie ist dadurch für ihn beschmutzt, sie willigt zu Hause ein, einem Manne in die Kirche zu folgen, bei dem ihr Zuflucht, Ruhe und Sicherheit zu sein schien, sie folgt aber dem Herzog, der sie vor dem Hause ihrer Eltern gesehen, sie wird Herzogin. Vom Festmahle aber schleicht sie aus übergroßer Sehnsucht

unbemerkt zu Filippo, aber sie will nicht mit ihm sterben, sie flieht von dem Toten angstgepeitscht mit dem Rufe „Leben!“ Ihr zurückgelassener Schleier verrät sie. Sie läßt sich verstoßen, nur um nicht beim Toten den Schleier holen zu müssen, und sie geht doch mit dem Herzog an die Leiche, als sie selbst sterben soll. Ein Kind, das nichts Böses wollte, das nur das Grauen, die Angst vor dem Tode von Lüge zu Lüge, von Schmach zu Schmach jagte,

„das mit der Krone spielte, weil sie glänzte, —
mit eines Dichters Seel, weil sie voll Rätsel, —
mit eines Jünglings Herzen, weil's Dir just
geschenkt war?“

Ein Kind, das der Bruder, eine Art Valentin, an der Leiche Filippos ersticht. Wie wandelbar ist doch alles im Leben, klingt es aus dem Drama, sicher nur die Gegenwart, der Moment, je stärker und reicher, desto wertvoller:

„Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit.
Und noch der nächste Augenblick ist weit.“

Wandelbar ist nur eins nicht, was ein Künstler formte. Der Herzog weiß: wenn er auch siegte über Borgia, auch ein Reich erstünde, das mehr als tausend Jahre blühte, einmal fiel's doch in Trümmer. Aber . . .

Ein Lied von dem — verweht's der Zufall nicht —
Ist ewger als der kühnste unsrer Siege,
der wieder nur Vergängliches erringt!
Dran werden Menschen einer späten Zeit,
der unsre Taten nichts als Worte sind,
in kühlen Stein gegraben zum Gedächtnis,
wie wir, die Mitgebor'nen sich erfreu'n
mit gleichem Lächeln und mit gleichen Thränen.
Denn dieser war ein Bote, ausgesandt,
das Grüßen einer hingeschwund'nen Welt
lebendig jeder neuen zu bestellen
und hinzuwandeln über allen Tod.

Der einsame Weg

Nach dem „Schleier der Beatrice“ wird Schnitzler immer leiser. Man ahnt den leisen Klang schon im Titel des ersten Dramas: „Der einsame Weg“. Einsam ist die Sterbende, deren Sohn nicht das Kind ihrer Ehe ist, sondern das Kind der Liebe einiger seliger Wochen mit einem Künstler, der sie verließ. Einsam der Mann, den die Frau hinterging und die Tochter verläßt. Einsam die Tochter, die in den Tod geht. Einsam der Mann, um dessentwillen die Tochter stirbt. Einsam der Künstler, der den Weg zum Herzen des Sohnes nicht findet. Einsam, die über die Höhe des Lebens sind. „Und wenn uns ein Zug von Bacchanten begleitet — den Weg hinab gehen wir alle allein.“ „Wer kümmert sich denn überhaupt um die andern?“ Und es ist „wahrscheinlich gut so, sonst würden wir alle toll vor Mitleid oder Ekel oder Angst. Einsam ist jeder Augenblick. Denn es gibt keine Gegenwart. „Gegenwart . . . was heißt das eigentlich? Stehen wir denn mit dem Augenblick Brust an Brust, wie mit einem Freund, den wir umarmen, — oder mit einem Feind, der uns bedrängt? Ist das Wort, das eben verklang, nicht schon Erinnerung? der Ton, mit dem eine Melodie begann, nicht Erinnerung, ehe das Lied geendet? dein Eintritt in diesen Garten nicht Erinnerung, Johanna? dein Schritt über diese Wiese dort nicht geradeso vorbei wie der

Arthur Schnitzler

Schritt von Wesen, die längst gestorben sind?" Zum Schluß aber blitzt etwas wie eine Rettung auf, ein Wort über den jungen Sohn des Künstlers. Er wirkt wie ein herbes Urteil über die müde Generation, der Schnitzler selbst angehört: „Es scheint mir überhaupt, daß jetzt ein besseres Geschlecht heranwächst, — mehr Haltung und weniger Geist." Ein Wort, das auch eine ganz andere Zeit mit diesem Werke von der stillen Traurigkeit in allen Dingen versöhnen kann.

Zwischenspiel

Und so still und zart, zu zart wie „der einsame Weg" ist auch das „Zwischenspiel". Flüchtig ist die Liebe, dies war ein früheres Thema, flüchtig ist auch die Freundschaft, wenn sie die Liebe ersetzen soll — das ist das Thema hier. Als der Komponist Amadeus Adams und seine Frau, die Opernsängerin Cäcilie Adams-Ortenburg merken, ihre Liebe ist hin, ihre Neigung geht zu anderen, da wollen sie Freunde sein. Aber sie vergessen sich einmal, als sie nach einem halben Jahre sich wiedersehen: die Freundin wird für eine Nacht zur Geliebten. Nun müssen sie ganz auseinander. Sie waren nicht geschaffen, sich ewig in Treue zu lieben, sie waren nicht stark genug, die Freundschaft rein zu erhalten. Komödie hat Schnitzler das Drama genannt, es hätte auch Schauspiel heißen können: vor einer leise weinenden, in Schmerz versunkenen Frau fällt der Vorhang.

Der Ruf des Lebens

Dann wiederholt Schnitzler noch einmal das Thema des „Schleiers der Beatrice". Wie dies Renaissancedrama möchte auch „Der Ruf des Lebens" ein Spiel von der Fülle des Daseins und des Grauens vor dem Tode sein. Dort graute es nur einem Kinde, hier graut es den Alten wie den Jungen. Wie dort sind ein paar Liebesstunden das Symbol für die Fülle des Lebens, den Ruf des Lebens. Und wenn man um die Armseligkeit dieser Symbolisierung herumkäme, die Unmöglichkeit der Handlung, die noch dazu Reichtum mit Häufung von unnötigen Gräßlichkeiten verwechselt, macht dies Drama zu einem der allerschwächlichsten.

Erzählungen

Schnitzler ist, wenn man von so Mißlungenem absieht wie „der Ruf des Lebens", auch im Drama ein Dichter der Nuancen. Er ergreift nicht Partei, er hat dazu, nach einem eigenen gescheiten Worte weder den Mut, noch das Temperament, noch die Einfalt. Auf Gerechtigkeit, Objektivität kommt es ihm an. Aber das Drama lebt von Kontrasten, die feinen Übergänge, die Lyrismen, die Stimmung sind mehr Sache der Novelle. Kein Wunder denn, daß dieser Pseudodramatiker ein feiner Novellist ist. Kein Wunder auch, daß die Welt seiner Novellen die seiner Dramen ist, die man ja auch dialogisierte Novellen genannt hat. So illustriert den Schuldgedanken und die Frage nach der Willensfreiheit eine frühe Erzählung im Stile Maupassants. „Es ist noch lange nicht klar genug," lautet ihr nachdenkliches Schlußwort, „wie wenig wir wollen dürfen und wie viel wir müssen. Frühe wird dann das Todesproblem in der Novelle — und wohl am vollendetsten — behandelt. Im Jahre des „Anatol" erscheint — man sollte das nie vergessen — die Novelle „Sterben". Die Schilderung eines Liebesverhältnisses von dem Tage an, da der junge Mann durch den Arzt die Gewißheit erhält, daß er höchstens noch ein Jahr zu leben hat. Langsam stirbt ein Mensch, langsam und doch kürzer eine Liebe. Das Mädchen soll fort, sie will nicht, sie will mit ihm sterben. Im Süden am See beginnt das Jahr mit einer Zeit verklärter Ruhe. Dem armen Schwindsüchtigen gehen über die Wunder der Welt die Augen auf. Alle Liebesstunden werden wieder wach. Aber dann

Sterben

tritt Fieber ein, matte Tage kommen. Noch einmal, schwächer schon, wiederholt er die Bitte, sie solle gehen: denn die erbärmliche Zeit bricht an. Sie aber bleibt. Langsam kommt nun etwas Fremdes zwischen sie. Er entgleitet ihr, sie ihm: sie gehört ja dem Leben. Und der Wunsch keimt auf: sie möchte wirklich mit ihm sterben. Er möchte den gräßlichen Gang, vor dem er Angst, furchtbare Angst hat wie jedes natürliche Wesen, nicht allein tun. In ihr aber ist neue Lust zum Leben erwacht. Sie harrt aus, aber längst hat sie sich von ihm gelöst, ehe er stirbt. Weiche müde Worte hat diese Erzählung und eine unendlich wehmütige Melodie der Sätze hält sich im Gedächtnis.

Der ernsten Behandlung des Themas läßt Schnitzler sechs Jahre später mit dem „Lieutenant Gustl" die leicht ironische folgen. Ein Nichts ist die Handlung. Am Abend nach einer Oratoriumsaufführung nennt den Lieutenant Gustl, einen guten Jungen von nicht gerade großen Geistesgaben und regen Interessen, ein dicker Bäckermeister, den er in der Garderobe drängte, einen „dummen Jungen". Leise zwar, niemand hat's verstanden, doch das ist gleich: Lieutenant Gustl meint, er muß sterben. Am nächsten Morgen gegen sechs erfährt er im Café, daß seinen Bäckermeister gestern abend der Schlag gerührt hat. Die Novelle, eine prachtvoll anschauliche Vergegenwärtigung aller seiner kranken Gedanken, Stimmungen, Wünsche, Erinnerungen, die der Leutnant auf seinem unfreiwilligen nächtlichen Praterspaziergang hat, ist ein Muster, wie mit einem Minimum von Handlung ein ganzer Mensch, ein ganzes Leben, ein ganzer Typus für einen Künstler erschließbar ist.

Lieutenant Gustl

Man sehe sich auf diese Technik hin etwa eine größere Novelle wie „Frau Bertha Garlan" (1901) an. Sie schildert an einer Witwe, einer im Grunde ernsten, gar nicht leichtsinnigen Frau, den ganzen Wahn wirrer Tage, die letzten Schauer einer verlangenden Weiblichkeit". Wie lebendig wird hier das Hin- und Herjagen der Gedanken, werden die im Unbewußten wurzelnden wechselnden Urteile über eine Tat, einen Wunsch, das Spiel der Phantasie, das mit dem, was geschehen ist oder geschehen soll, getrieben wird, das nahezu traumhafte ungeordnete Durcheinanderschießen der Gedanken und Vorstellungen!

Frau Bertha Garlan

Zuletzt hat sich Schnitzler mit seinem „Weg ins Freie" (1908) auch am Roman versucht. Er ward ein Plauder- und Bekenntnisbuch. Es wird, wie immer bei Schnitzler, viel diskutiert; man spricht über die bekannten Schnitzlerschen Themen, dazu, und das am meisten, über ein neues, über das Thema der Judenfrage in Österreich. Juden sprechen darüber, die Christen — sie sind in der Minderzahl — schweigen meist. Es bricht der Schmerz des Dichters durch, nicht ganz daheim zu sein, und wenn für sich, nicht für die anderen. Wahre Worte fallen, keine gereizten. Eine Liebesgeschichte zwischen einem Baron und einem sehr gescheiten Mädchen — beide sind Christen, aber der Baron als Musiker ist in enger Fühlung mit der Wiener jüdischen Welt — muß dem Romane den nötigen Halt geben. Am Ende gehen beide auseinander, nachdem das Kind, das Anna ihm geboren hat, gestorben ist. Der Baron geht den „Weg ins Freie" — man mag darüber rechten, ob nötig oder nicht. Staunenswert bleibt, wie zwanglos um diese Liebesnovelle die Ausschnitte aus dem jüdischen Wien gruppiert sind, wie zwanglos mit dem Fortrücken der Handlung und Charakteristik der Liebenden die Charakteristik einer großen Zahl jüdischer Typen jeden Alters, Standes und Ge-

Der Weg ins Freie

Arthur Schnitzler

schlechts vorrückt, wie mit dem Abschluß der Geschichte der Liebenden auch die Geschichte der anderen abgeschlossen ist. Ein hoher Reiz geht von der Sprache aus, von diesen klaren Sätzen, diesen immer in den Kern treffenden Adjektiven, aber das Beste ist doch, daß, wie bei Fontane, die Gestalt des Dichters durchleuchtet, klug, klar, weich und bescheiden.

Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal

„Frühgereift und zart und traurig": diese Worte, die 1894 Hugo von Hofmannsthal dem „Anatol" von Schnitzler mit auf den Weg gab, enthielten auch ein Stück Selbstbekenntnis. Hugo von Hofmannsthal war damals 20 Jahre alt; 12 Jahre jünger als Schnitzler, hatte er doch schon mehr geschrieben: siebzehnjährig unter dem Namen Teofil Morren die dramatische Skizze „Gestern", achtzehnjährig den „Tod des Tizian", neunzehnjährig „Der Tor und der Tod": beides unter dem Namen Loris. Es waren seltsame Werke, seltsam durch ihre Form, noch seltsamer durch die Art des inneren Erlebnisses, dem sie ergreifenden Ausdruck gaben. Denn was hatte dieser noch nicht Zwanzigjährige in tiefster Seele erlebt! Die Seligkeit früherer großer Kunstzeiten und die Unseligkeit der eigenen Zeit. — Die Fülle der wahren Kunstmenschen, die Leere der in der bloßen Atmosphäre der Kunst erstorbenen Kostümmenschen.

Lithographie von Karl Bauer

Man muß alles dahinten lassen, was man von Jugendwerken erwartet: ein frisches Drauflosstürmen, eine junge ungebändigte, ungebärdige Energie, eine Pathetik des Willens, hinausgejubeltes Glück oder hinausgeheulten Schmerz, die Formlosigkeit ersten reichen Gestammels oder epigonenglatte Weltschmerzelei. — Nichts von alledem! Dafür traf man auf einen gemessenen, an der Schule Stefan Georges gebildeten Stil, auf strenge klassisch ruhige Verse, die unter einer weichen, sehnsüchtigen Melodie leise vibrierten. Melodie, Musik nur ist fast der ganze Vers; Melancholie, feierliche Wehmut ist die Stimmung. Der Ton ist nachdenklich, rückblickend, leise lehrhaft, die Gebärde ist die eines vielerfahrenen höchstgebildeten älteren Mannes. Der junge Dichter der beiden feierlichen Trauergesänge vom „Tod des Tizian" und vom „Toren und dem

Tod des Tizian

Tode" hat keine Unbefangenheit mehr, er schreibt im Prolog zum „Tod des Tizian" die folgenden Verse: Hugo von Hofmannsthal

Denn von den Leiden und von den Genüssen
hab längst ich abgestreift das bunte Kleid,
das um sie webt die Unbefangenheit,
und einfach hab ich schon verlernt zu fühlen.

Aber er hat dafür die Kulturaufgabe des Verstehens, sein Gedicht — ein Gespräch der Freunde des kranken Tizian über die Kunst des Meisters — ist ein Dank für jede Kunst, ein Hymnus auf jeden Künstler. Auf den Künstler als Deuter des Lebenssinnes, des geheimnisvollen Zusammenhanges, Zusammenklanges von Seelenstimmung und äußerem Weltbild, auf den Künstler als Erwecker der sonst schlafenden, „wie die Austern dämmernden" Menschheit:

Gianino. Er hat den regungslosen wald belebt:
und wo die braunen weiher murmelnd liegen
und efeuranken sich an Buchen schmiegen,
da hat er Götter in das nichts gewebt:
Den satyr, der die syrinx tönend hebt,
bis alle dinge in verlangen schwellen
und hirten sich den hirtinnen gesellen . . .
Batista. Er hat den wolken die vorüberschweben,
den wesenlosen, einen sinn gegeben;
der blassen, weißen schleierhaftes dehnen
gedeutet in ein blasses süßes sehnen,
der mächt'gen goldumrandet schwarzes wallen
und runde graue die sich lachend ballen
und rosig silberne die abends ziehn:
Sie haben seele, haben sinn durch ihn.
Er hat aus klippen, nackten, fahlen, bleichen,
aus grüner wogen brandend weißen schäumen,
aus schwarzer haine regungslosen träumen
und aus der trauer blitzgetroffner eichen
ein menschliches gemacht das wir verstehen
und uns gelehrt den geist der nacht zu sehen
Paris. Er hat uns aufgeweckt aus halber nacht
und unsre seelen licht und reich gemacht . . .

Wie ein düsteres Gegenstück zum „Tod des Tizian" wirkt „Der Tor und der Tod". Dem Hymnus auf ein reiches Leben und die Seligkeit höchster schöpferischer Kultur folgt die Elegie auf ein armes vertanes Leben, auf die Leere einer überreifen Spätzeit. Der neunzigjährige Tizian sinnt über neuen Schöpfungen nach, Claudio, der Ästhet, der Jüngling der Gegenwart, der Tor, steht mit leeren Händen, leerem Herzen vor dem Tode. Fausterinnerungen tauchen auf, es gibt Verse und Versreihen, die ohne das Goethesche Gedicht unmöglich wären. Auch die Szene, Claudios Studierzimmer mit seinen Altertümern, erinnert an Goethe. Es ist Abend. Claudio sitzt am Fenster. Das Abendbild läßt ihn an frühitalienische Meister denken. Die Berge rücken näher, die Halden; Claudio denkt sehnsüchtig der einfachen natürlichen Menschen, die dort wohnen. Er blickt auf den Strand, er sieht Städte, Schiffe, er sieht „Sinn und Segen" überall. Nur sein Leben ist versäumt. In engen Wänden leben andere, haben eine „dumpfe Welt" mit allen „Rausch und Tränengaben" — aber sie sind sich herzlich nahe, können Der Tor und der Tod

sich härmen, sich mit „einfachen Worten" trösten, er aber muß „an sieben vernagelte Pforten mit blutigen Fingern schlagen". Er stand nicht drin im Menschenleben, hat es höchstens verstanden, kein Gebender, kein Nehmender, sondern ein „im Innern Stummgeborner". Er hat die Liebe nicht gekannt, kein wahrer Schmerz hat ihn durchschüttert, nie ist er „die Straße einsam, schluchzend gezogen". Das Denken zerfaserte, zerfraß das Leid, saugte es aus, blaßte den Schmerz zu einem Unbehagen ab. Durch die Kunst wollte er sich einschleichen in jenes ersehnte Leben, zu dem er den geraden Weg nicht fand: sein Zimmer ist von Kunstwerken voll. Umsonst ging er ihnen nach. Sie verschleiern ihm das Leben noch mehr, noch mehr „verlor" er sich „an Künstliches". „Aus toten Augen" sah er, „durch tote Ohren" hörte er. Sein Leben war „kleines Leid" und „schale Lust", er „verbrauchte" seine Triebe, „genoß" sie nicht, er wartete immer auf das „vollere Sein", willenlos, untätig, bis er „in müdem Hochmut" resignierte.

Da klingt eine Geige sehnsüchtig aus dem Garten herein. So hat Claudio nie einen Menschen spielen hören:

In tiefen, scheinbar lang ersehnten Schauern
dringts allgewaltig auf mich ein;
es scheint unendliches Bedauern
unendlich Hoffen scheint's zu sein,
als strömte von den alten stillen Mauern
mein Leben flutend und verklärt herein.
Wie der Geliebten, wie der Mutter Kommen,
wie jedes Langverlornen Wiederkehr,
regt es Gedanken auf, die warmen frommen
und wirft mich in ein jugendliches Meer.

Die Knabenzeit taucht auf, die Jünglingszeit mit ihrem unendlichen Sehnen. Da verstummt die Musik, die mit ihren „kindisch-tiefen" Tönen die Last des „allzualten, allzuwirren Wissens" von seinem Nacken genommen und ihm ein neues, kaum geahntes Leben angekündigt, das eben ersehnte, gewaltig-schlichte im Nehmen und Geben —: vor Claudio steht der Tod. Kein Gerippe, nicht schauerlich, sondern ein „großer Gott der Seele aus der Sippe des Dionysos, der Venus":

Wenn in der lauen Sommerabendfeier
durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt,
hat dich mein Wehen angeschauert,
das traumhaft um die reifen Dinge webt,
wenn überschwellen der Gefühle
mit warmer Flut die Seele zitternd fühlte,
wenn sich in plötzlichem Durchzucken
das Ungeheure als verwandt enthüllte,
und du, hingebend dich im großen Reigen
die Welt empfingest als dein eigen:
In jeder wahrhaft großen Stunde,
die schauern deine Erdenform gemacht,
hab' ich dich angerührt im Seelengrunde
mit heiliger geheimnisvoller Macht.

Bang fragt Claudio, warum er gekommen. Sein Kommen, sagt der Tod, habe nur einen Sinn. Aber noch habe er, stammelt Claudio, nicht gelebt, noch sei er nie dem Gott begegnet, mit dem man ringe, bis er einen segne.

Zeichnung von Angelo Jank in der Jugend 1899, Nr. 6

Er wolle nicht jammern, er fühle, jetzt könne er sein Herz an Erdendinge hängen, jetzt werde er lieben, hassen können, wo er bisher nur mit Worten gespielt. Da lehrt ihn der Tod das geschmähte Leben ehren. Auf seine Geigenstriche erscheint die Mutter, noch selig in der Erinnerung an ein schmerzens-, plage- und sorgenreiches Mutterleben. Das junge Mädchen erscheint, liebevoll des Kleinsten gedenkend, die Liebeszeit preisend, wenn er ihr auch wehe getan, sie wie ein Kind die Blume, des Spielens müde, von sich geworfen. Der Freund erscheint, dem Claudio kein Freund war, der durch einen Mörder endigte und doch seliger war wie der ewig spielende Tor, „der keinem etwas war, und keiner ihm". Das Urteil klingt in Claudio nach. Der Freund hatte recht, er war ohne Kraft und Wert, der Tod hatte recht: er war schellenlaut und leer. Einmal fühlte er das Leben — in seiner letzten Stunde. Ehe der Tod ihn stumm machte, ihm die Augen schloß, weckte er den Toren, den Träumer auf, öffnete ihm die Augen.

Wer denkt bei diesem Gedichte nach, ob es ein Drama ist, oder wer sucht überhaupt nach Definitionen! Man hört eine wundervoll rührende Wortmusik, man spürt die tiefe Trauer, die mitleidlose Selbsterkenntnis, aus der ein Neunzehnjähriger das Gedicht heraus schrieb, eine Beichte und eine Erlösung zugleich. Eine Zeitbeichte auch. Denn man fühlt auch ein Stück seiner eigenen Seele bloß. Wer hätte heute wenigstens nicht ein kleines gefährliches Stück Claudio zu überwinden? Wohl kaum einer.

Als der Tod sein verstummtes Opfer verläßt, da sagt er kopfschüttelnd:

Wie wundervoll sind diese Wesen
die was nicht deutbar, dennoch deuten,
was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
im Ewig-dunklen Wege finden.

Das sind Worte, die kaum auf Claudio passen, aber sie charakterisieren Claudios stärkeres Urbild, den Dichter: sie geben eine der vielen Formulierungen seiner Kunst, seiner Ansicht vom Künstler.

Was ist für Hofmannsthal der Dichter? Was gibt er? In einem 1907 veröffentlichten Vortrag „Der Dichter und diese Zeit" hat Hofmannsthal zusammengefaßt, was ähnlich in manchem Aufsatz schon ausgesprochen, was ähnlich aus seinen Werken schon von frühster Jugend her zu lesen war. Der Dichter gibt „die verknüpfenden Gefühle", die „Weltgefühle", die „Gedankengefühle"; er vermittelt „fühlendes Denken, denkendes Fühlen", gerade das, „was die Wissenschaft in grandioser Entsagung als unvermittelbar hinnimmt". Er hat „die Leidenschaft, alles was da ist in ein Verhältnis zu bringen". Er gibt den Rhythmus des Lebens. An nichts kann er vorüber.

„Er ist der Zuseher, nein, der versteckte Genosse, der lautlose Bruder aller Dinge und das Wechseln seiner Farbe ist eine innige Qual: denn er leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens. Er leidet, sie so sehr zu fühlen. Und er leidet an dem einzelnen so sehr als an der Masse; er leidet ihre Einzelheit und leidet ihren Zusammenhang; das Hohe und das Wertlose, das Sublime und das Gemeine; er leidet ihre Zustände und ihre Gedanken; ja bloße Gedankendinge, Phantome, die wesenlosen Ausgeburten der Zeit leidet er, als wären sie Menschen. Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt.

Hugo von Hofmannsthal

Er sieht und fühlt; sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens. Er kann nichts auslassen. Keinem Wesen, keinem Ding, keinem Phantom, keiner Spukgeburt eines menschlichen Hirns darf er seine Augen verschließen. Es ist als hätten seine Augen keine Lider. Keinen Gedanken, der sich an ihn drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart.

Aber die Gewebe sind durchsetzt mit noch feineren Fäden, und wenn kein Auge sie wahrnimmt, sein Auge darf sie nie verleugnen. Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Art und Weise durchwoben mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen, nie, gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten; sein Auge, wenn sonst keines, trifft noch — wie könnte er es wehren? — das lebendige Feuer von Sternen, die längst der eisige Raum hinweggezehrt hat. Denn dies ist das einzige Gesetz, unter dem er steht: keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren, und was ein Mensch ist, ein lebendiger, der die Hände gegen ihn reckt, das ist ihm, nichts fremderes, der flimmernde Sternenstrahl, den vor dreitausend Jahren eine Welt entsandt und der heute das Auge ihm trifft, und im Gewebe seines Leibes das Nachzucken uralter, kaum mehr zu messender Regung. Wie der innerste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Richtigem die Welt der Bezüge."

Sein unaufhörliches Tun ist „ein Suchen von Harmonien in sich, ein Harmonisieren der Welt, die er in sich trägt". Er gibt „die Synthese des Inhalts der Zeit".

Gedichte

Diese Worte im Gedächtnis, wird man vielleicht Hofmannsthals Gedichte besser verstehen. Man fühlt die Beziehungen schon in den Überschriften wie „Lebenslied", „Weltgeheimnis", „Ein Traum von der großen Magie". Von dem Ästhetiker, der die Worte vom Künstler schrieb: „Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume völlig eins", führt ein gerader Weg zu dem Dichter der Terzinen:

Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen,
und Träume schlagen so die Augen auf.
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
... Nicht anders tauchen unsre Träume auf,

Sind da und leben, wie ein Kind, das lacht,
nicht minder groß im Auf und Nieder schweben
als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben,
wie Geisterhände in versperrtem Raum
sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.

Oder man lese das Gedicht „Manche freilich . . ." Nahezu wörtlich sind aus der zweiten Hälfte des Gedichts Gedanken in den Aufsatz übernommen:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
noch weghalten von der erschrockenen Seele
stummes Niederfallen ferner Sterne.

Hugo von Hofmannsthal

Von der Beziehungstiefe oder Beziehungslosigkeit der Menschen und Dinge reden die seltsam ängstigenden Verse der „Ballade des äußeren Lebens".

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
und alle Menschen gehen ihrer Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
und fallen nachts wie tote Vögel nieder
und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
vernehmen wir und reden viele Worte
und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen dort durch Gras, und Orte
sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen
und drohende, und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
die wir doch groß und ewig einsam sind.
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommt's dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der „Abend" sagt,
ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt.

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Man sieht: Hofmannsthal liebt die rätselhaft dunklen Empfindungen. Ein Hauch von Tod und Leben, sagt er einmal in dem „Gespräch über Gedichte", müßte aus einem Gedicht zu uns herschweben, „eine Ahnung des Blühens, ein Schauder des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits. Jedes vollkommene Gedicht ist Ahnung und Gegenwart, Sehnsucht und Erfüllung zugleich". Man fühlt davon etwas aus einem Gedichte wie etwa die „Terzinen über Vergänglichkeit":

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll ausinnt,
und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
herüberglitt aus einem kleinen Kind,
mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
und meine Ahnen, die im Totenhemd
mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Man ahnt auch die Gefahr solcher Gedichte: die Gefahr vom Schwebenden ins Verschweben zu kommen, mit der Feierlichkeit zu spielen, dunkel zu werden, blutlos zu stilisieren, lehrhaft zu reflektieren. Und diesen Gefahren

ist Hofmannsthal nicht allen, nicht immer entgangen. Der Magier mit dem „königlichen Haar“ ist für mein Empfinden eine nahezu komische Gestalt. Das „Lebenslied“ von dem Salböl verschwendenden Erben ist doch nur gesucht, zu deuten (wundervoll freilich als Beispiel bloßer Wortmusik). Es gibt auch Gedichte, die nur die Schönheit der Adjektiva hält. Auch eine ferne Kühle

Hugo von Hofmannsthal

Illustration von Edward Gordon Craig aus Hofmannsthal: Der weiße Fächer Inselverlag in Leipzig

der Haltung stimmt nicht zu dem von Hofmannsthal aufgenommenen Bekenntnis Hebbels, Dichten heiße die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen.

Das kleine Bändchen der Gedichte steht bescheiden neben zahlreichen dramatischen Versuchen. Und doch ist Hofmannsthal Lyriker, nicht Dramatiker. Seine Dramen sind Lyrik, oder das Beste an ihnen ist Lyrik. Wo er nicht Lyrik gibt, da wird der Künstler leicht zum, wenn auch hochgebildeten, immer sorgsam wählenden Künsteler. Lyrische Monologe oder Dialoge waren der

Hugo von Hofmannsthal

„Tod des Tizian“ und „Der Tor und der Tod“. Ganz Lyrik sind auch die übrigen 1906 veröffentlichten „Kleinen Dramen“ wie „Der Kaiser und die Hexe“, „Das kleine Welttheater“ und „Der weiße Fächer“. Auch „Die Hochzeit der Sobeide“, Hofmannsthals erstes größeres „dramatisches Gedicht“, ist, von den durch die Handlung nötigen Teilen abgesehen, lyrisch im Grundton. Der alte ehrwürdige Kaufmann und melancholische Grübler ist niemand anders als der lyrische Didaktiker Hofmannsthal, der auch eine so gestelzte Eingangsformel „Auch ist zu sagen“ in einem lyrischen Gedicht wählen könnte und ähnlich gewählt hat. Eine etwas unmögliche Handlung wird in eine alte Stadt Persiens verlegt. Sobeide, die Tochter eines verschuldeten Juweliers, ist dem reichen älteren Schuldner angetraut. Nach einem stummen Hochzeitsmahle gesteht sie weinend dem Gatten, sie liebe einen anderen, den sie jahrelang nicht gesehen. Er solle sie bewahren, sie wolle ihm treu sein, nur dürfe der Tag nicht kommen, an dem er sie mit ihren Wünschen allein lasse. Er aber läßt sie frei, sie solle gehen, wohin ihr Herz sie treibe. Sie geht, und das Haus ihrer Träume bricht zusammen. Ein Lügner und Lüstling hat sie genarrt. Sie kehrt heim und stürzt sich nach Worten der Liebe zu ihrem Mann vom Turm.

Kleine Dramen
Die Hochzeit der Sobeide

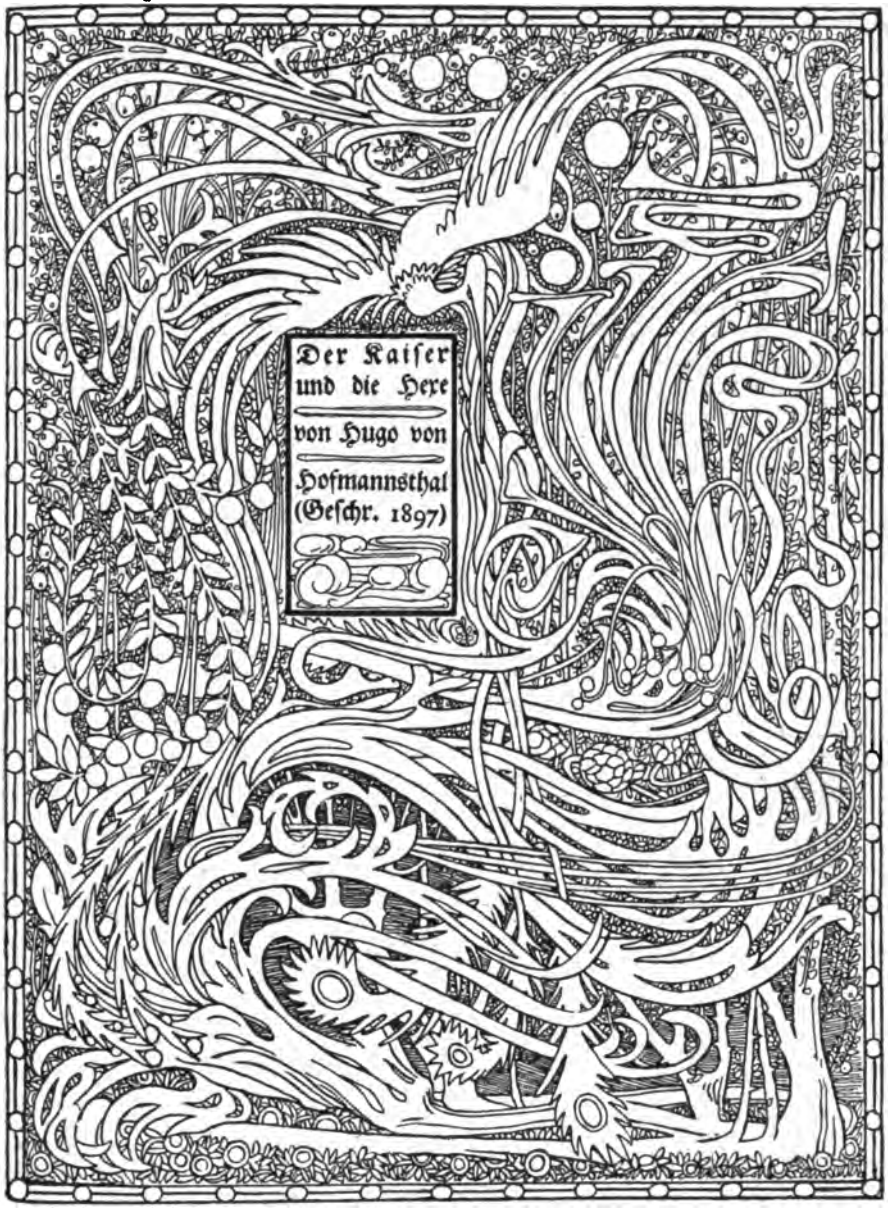
Die beiden anderen Dramen des „Theaters in Versen“, in dem „die Hochzeit der Sobeide“ steht, erweitern und vertiefen das Bild des Dichters. Zu dem Zuge zur Melancholie kommt nun durch die „Frau im Fenster“ und den „Abenteurer und die Sängerin“ ein Zug zum starken sinnlichen Leben, aber auch zum Grausen und zur Grausamkeit. Das Venedig des 18. Jahrhunderts gibt im zweiten Drama den farbigen Hintergrund für ein in Gefahren und Genüssen reiches schimmerndes Leben. Es kommt zwar nicht alles aus erster Hand, viel literarische Einflüsse von Shakespeare bis Maeterlinck gehen durch das Drama. Eine Art Artur Rimbaud des 18. Jahrhunderts steht im Mittelpunkte. Die Verse erscheinen jünger, fliegen wie der Pfeil vom Bogen:

Der Abenteurer und die Sängerin

Leben! Gefangen liegen, schon den Tritt
des Henkers schlürfen hörn im Morgengrauen
und sich zusammenziehen wie ein Igel,
gesträubt vor Angst und starrend noch von Leben!
Dann wieder frei sein! atmen! wie ein Schwamm
die Welt einsaugen, über Berge hin!
Die Städte drunten, funkelnd wie die Augen!
Die Segel draußen, vollgebläht wie Brüste!
Die weißen Arme! Die von Schluchzen dunklen
verführten Kehlen! Dann die Herzoginnen
im Spitzenbette weinen lassen und
den dumpfen Weg zur Magd, du glaubst mir nicht?
Ich sage dir, es gibt nichts Lustigeres
als hier im Zimmer auf und nieder gehn,
sich Wein einschenken, essen, schlafen, küssen
und draußen an der Tür den wilden Atem
von einem gehen hören oder einer,
die lauert und in der geballten Faust
den Tod hält, deinen oder ihren Tod.

Es ist schade, daß zum nächsten größeren Drama nicht dieses eine Vorstudie war, sondern die Grausenstudie „Die Frau im Fenster“. Madonna Dianora, die ihren Geliebten erwartet, wird nach ihrem Bekenntnis von ihrem Gatten, einem unheimlichen, jähzornigen, wilden Manne, erdrosselt.

Die Frau im Fenster



Titelblatt von **Heinrich Vogeler** (Worpswede)
Insel Jahrgang I 1900 Nr. 4. Inselverlag in Leipzig

Hugo von Hofmannsthal

Elektra

Elektra-Stimmung ist schon in dieser Szene. Denn ganz auf wildestes Grausen ist die 1904 erschienene Tragödie „Elektra . . . frei nach Sophokles" gestellt. Ein Stück der Unnatur. Alles ist überhitzt, sogar die szenischen Bemerkungen. Es wird im Blute geschwelgt, Aegisth wird auf offener Szene geschlachtet. Elektra ist personifizierte Blutgier. Sie springt „wie ein Tier in seinen Schlupfwinkel", sie pfaucht wie eine Katze. Sie redet gehetzt, gepeitscht. Wie eine Mänade tanzt sie nach dem Blutbade einen „namenlosen Tanz".

Das gerettete Venedig

Ödipus und die Sphinx

Noch einmal versucht sich zwei Jahre später Hofmannsthal an Sophokles: er schreibt nach dem verunglückten Trauerspiel „Das gerettete Venedig" die Tragödie „Ödipus und die Sphinx". Sie beginnt mit dem Auftreten des Ödipus in Phokis und Laios Ermordung, sie endet mit dem Sturze der Sphinx und Ödipus' Krönung. Sie begleitet also Ödipus gerade nur in dem für uns unhaltbaren Teile der Sage, zumal da Ödipus als ein vollkommen Willenloser, nur als ein reines Schicksalsopfer gefaßt ist. Er hat nichts zu tun, nur sein Geschick zu erfüllen. Nicht einmal die Sphinx braucht er zu bekämpfen. Sein Anblick allein stürzt sie. Was nützt die fast liebevoller ausgeführte Parallelhandlung — Kreon der ewige Zweifler als Kronprätendent. Von ihrer Wahrscheinlichkeit fällt kein Abglanz auf die Haupthandlung. Man bewahrt als starke Erinnerung nur Schauergefühle, wie sie Hofmannsthal in jeder Dichtung erregt, hier wie immer hervorgerufen durch sprachliche Eindrücke: für das unentrinnbare Schicksal des Ödipus hat er einen merkwürdigen Rhythmus und eine merkwürdige Verwertung des Reims gefunden.

Wäre „Ödipus und die Sphinx" das letzte Drama von Hofmannsthal, man könnte sagen: trotz aller Erfolge dieses Jahrzehnts war es das ärmere Jahrzehnt, Hofmannsthal war in ihm mehr ein Artist wie früher. Er klügelte mehr wie früher an seinen Werken. Die Empfindungen, auf die er sie zuspitzte, lagen weitab vom Leben, waren nicht stärkeres Leben. Nun aber schließt eine Komödie dies zweite Jahrzehnt ab: „Christinas Heimreise". Zum ersten Male regt sich der Humor, zum ersten Male versucht sich Hofmannsthal auch an einfacheren Menschen, einem einfacheren Milieu. Es scheint, ein Stück von der Claudionatur, die sich an Künstliches immer viel verlieren konnte, ist wieder abgebröckelt. Ob dauernd, ob vorübergehend — die Komödie, die in ihrem komplizierten Aufbau beides hat, Teile des Alten neben Ansätzen zu Neuem, gibt darauf keine Antwort.

Christinas Heimreise

Richard Beer-Hofmann

Richard Beer-Hofmann

Ein paar Gedichte, in Zeitschriften zerstreut, ein Bändchen Novellen (1892), eine Erzählung „Der Tod Georgs" (1900), und die Tragödie „Der Graf von Charolais" (1904) — das ist bis heute Richard Beer-Hofmanns dichterisches Werk. Das ist dem Umfange nach wenig. Denn Beer-Hofmann (geb. 1866 in Wien) ist bald acht Jahre älter als Hugo von Hofmannsthal. Aber etwas lebt in dem wenigen, was man nicht leicht vergißt. Aus der Tiefe einer Seele, die gefaßt auch die schmerzlichste Erkenntnis erträgt, klingt ein ergreifender Ton schwermütiger Klage über das Rätselhafte unseres Daseins, über menschliche Verlassenheit inmitten einer reichen, schönen, von Dingen und Menschen beseelten Welt. Im vierten Jahrgang des „Pan" stand solch ein von diesem Tone umspieltes Gedicht einer schmerzhaft gefaßten Erkenntnis, das Gedicht „Schlaflied für Mirjam":

Richard Beer-Hofmann

Photographie Nicola Perscheid in Berlin

Richard Beer-Hofmann

Schlaf, mein Kind — schlaf, es ist spät!
Sieh, wie die Sonne zur Ruhe dort geht,
hinter den Bergen stirbt sie im Rot.
Du — du weißt nichts von Sonne und Tod,
Wendest die Augen zum Licht und zum Schein.
Schlaf, — es sind so viele Sonnen noch dein,
schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlaf, mein Kind — und horch nicht auf mich!
Sinn hat's für mich nur, und Schall ist's für dich;
Schall nur, wie Windeswehn, Wassergerinn,
Worte — vielleicht eines Lebens Gewinn!
Was ich gewonnen, gräbt mit mir man ein,
keiner kann keinem ein Erbe hier sein —
schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schlaf, mein Kind — der Abendwind weht;
weiß man, woher er kommt, wohin er geht?
Dunkel verborgen die Wege hier sind,
dir, und auch mir, und uns Allen, mein Kind!
Blinde — so gehn wir, und gehen allein,
keiner kann keinem Gefährte hier sein, —
schlaf mein Kind, — mein Kind schlaf ein!

Schläfst du Mirjam? — Mirjam, mein Kind,
Ufer nur sind wir, und tief in uns rinnt
Blut von Gewesnem, — zu Kommenden rollts,
Blut unsrer Väter, voll Unruh und Stolz.
In uns sind Alle. Wer fühlt sich allein?
Du bist ihr Leben, — ihr Leben ist dein, —
Mirjam, mein Leben, — mein Kind, schlaf ein!

Der Graf von Charolais

Solche Gegenwartsgefühle, aufgelöst in Seelenklänge, machen uns auch die Novellen, die Erzählung und das Werk, das Beer-Hofmann erst bekannt machte, den „Grafen von Charolais", trotz aller Fehler lieb. Der „Graf von Charolais" ist wie ein stoffliches Vorbild, das Drama der Shakespeareschüler Massinger und Field, kein einheitliches Drama. In den ersten drei Akten kämpft ein Sohn um die Leiche seines verschuldet gestorbenen Vaters, die ein altes grausames Gesetz den Gläubigern so lange läßt, bis der Erbe die Schulden bezahlt hat. Und dieser Kampf, in dem der Sohn seine Freiheit einsetzt — er will in den Schuldturm, kann er nur den Vater begraben —, gewinnt ihm das Vertrauen des alten reichen Gerichtspräsidenten, der in ihm den rechten Mann für seine abgöttisch geliebte einzige Tochter gefunden glaubt, gewinnt ihm auch die zutrauliche Liebe des gehorsamen Kindes. Nach drei Jahren betrügt den Grafen von Charolais diese Desirée mit einem Jugendfreunde, noch dazu im verrufensten Hause des Ortes. Das ist der Inhalt des vierten und fünften Aktes. Zwischen diesen beiden Handlungen fehlt jede Verbindung: es sind andere, nicht durch die Zeit notwendig veränderte, sondern im Wesenskern andere Menschen, die hier handeln oder sich treiben lassen. Aber die brüchigen Stellen verdeckt ein Rankenwerk strahlender Einzelschönheiten, eine reiche Bilder- und Gedankenfolge, eine Gliederkette schmeichelnder Verse, eine Sprache voll Glanz, Melodie und auch Energie, wie selten bei Hofmannsthal. Am reichsten gehäuft im zweiten Akt: hier wird das zärtliche, idyllische, fromme Verhältnis zwischen Vater und Tochter entschleiert, hier wird ein Vater gezeigt, der mit Schmerzen erkennt, daß er sein Kind vor dem allgemeinen Weibesschicksal nicht retten kann, hier stehen unter vielen andern so beziehungstiefe Weib und Weibeslos erklärende und verklärende Verse wie die:

Denkt er (der Mann) daran, daß sie — wie er — Geschöpf,
von Gott in diese Welt gesetzt, nur daß
ihr schwerer aufgeladen ward — als ihm?
Daß sie nicht minder, anders nur als er?
Entwöhnt ward nur der Mann; das Weib, es darf
noch immer träumen an der Erde Brüsten,
dem Werden nah. Noch nicht entlassen aus

geheimnisvollen alten Urverträgen,
demselben Nachtgestirne unterworfen,
das auch dem Meer befiehlt, wird sie von jedem
erfüllten Mondeslauf, mit Blut und Schmerzen,
— wie eine säum'ge Priesterin — gemahnt,
was hier ihr Amt! Und was dem Mann an ihr
als Zwiespalt, Rätsel — Reiz vielleicht — erscheint — —
ist: daß sie noch so nah den Elementen
— das letzte jüngste selbst vielleicht — für ihn
das einz'ge Band noch ist, das sein Geschick
an aller Welten ew'ges Schicksal bindet! —

So ist Richard Beer-Hofmann wie die meisten Dichter dieser Zeit ein Lebensbegleiter für träumerische Stunden, für alle „vom Leben Bedrängten", ein lyrischer Didaktiker, ein Sprachkünstler, nur das eine nicht, das not tut: kein Dramatiker.

Peter Altenberg

Mit Bahr, mit Schnitzler, mit Hofmannsthal, mit Beer-Hofmann verglichen ist ein anderer vielgenannter Jungwiener: Peter Altenberg (geb. 1859), zunächst ein Lebenskuriosum, dann erst ein Dichter. Eine jener Erscheinungen, die mindestens so stark durch ihre Lebensweise wirken wie durch ihre Werke, von denen man sich Anekdoten erzählt, auch erfindet, denen erst die Freunde, die Eckermanns, das rechte Licht geben. Sie erzählen denn, wie er unstet ist, nirgends heimisch: das Café Central, wo er, debattierend, zwischen den Tischen auf und ab schreitend, seine Skizzen schreibt, hat er selbst für den Literatur-Kalender als seine Wohnung bezeichnet. Ein Bohemien, den die jungen Literaten umschwärmen, eine liebe nötige Erscheinung für alle Nachtexistenzen, für Café-, Varieté- und Kabaretthabitués; Tänzerinnen und Sängerinnen, den verachtetsten Freudenmädchen ein guter Freund, den Kutschern, Polizisten, den Marktweibern ein guter Bekannter. Sein Leben ist ein Leben in inneren Ekstasen, er muß, wie er bekennt, „sich heiß heizen, sich kochend machen, sich selbst in Brand setzen an den Schönheiten der Welt", er muß sich erregen, gestikulieren, zornig eifern, schimpfen, toben, schreien, oder milde lächeln, trösten, zusprechen, wie ein Priester predigen, wie ein Arzt raten. Im Schmutze der Nachtlokale bleibt er ein begeistertes Kind, unter Dirnen ist er der zärtlichste Frauenverehrer. Sein Leben war, wie er sagt, der unerhörten Begeisterung für Gottes Kunstwerk „Frauenleib" gewidmet. Einen Aufbewahrer aller Frauenseelen im Weltenraume sieht er im Dichter. Das Ätherische lehrt er auch an den Dirnen sehen, die Seele. Genießt nicht plump, predigt er, „glotzt" das Leben nicht an „wie die Kröte die Wasserrose". Lernt schauen. Versagt euch manches: denn „Versagen!? Das heißt einem Herzen Gelegenheit geben, die Dinge innerlich und ideal durchzuleben — — — Aber gewähren?!? Das sind die Versagungen!!" Er ist ein Platoniker, der sich in seinem Schönheitsenthusiasmus für das Ätherische bis zum Hasse der Frauen, die noch gebären, versteigen konnte. Ein neues Griechentum ist sein Ideal, sein Wunsch, daß durch ihn „ein Hauch von griechischem Schönheits-Kultus in die vom Leben bedrängten Jünglinge komme". Er möchte, daß die Seele des Menschen durch ihn „an Terrain gewinne".

Peter Altenberg

In kleine pointierte Skizzen, Geschichten in einem seltsam hastigen Rhythmus, in kurze Schilderungen, Situationen, Bilder — „Studien" nennt er sie alle — hat Altenberg seine Seelenstimmungen, Herzenswünsche, Kulturgedanken und -träume komprimiert. Man spürt die Neigung für seelisch Dunkles, schwer oder vielfach Deutbares einfachste körperliche Symbole zu suchen. Der Dichter nimmt zerkaute Mandarinenschalen in seinen Mund: Verlegenheitspause. „Er aber sagte einfach: ‚Siehe! Dein Speichel ist dein Leib, dein Geist und deine Seele! So trinke ich sie in mich hinein, vermähle mich!'" Er hat den Namen Dichtungen selbst für solche Studien abgelehnt. Ich habe, sagt er in der biographischen Skizze der zweiten seiner Sammlungen:

Nach der Heliogravüre in der „Auswahl aus meinen Büchern" S. Fischer Verlag Berlin 1908

„Ich habe edle und ganz unedle Damen heiß geliebt, bin in Wäldern herumgelungert, war Jurist, ohne Jus zu studieren, Mediziner, ohne Medizin zu studieren, Buchhändler, ohne Bücher zu verkaufen, Liebhaber, ohne je zu heiraten, und zuletzt Dichter, ohne Dichtungen hervorzubringen! Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen?! Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in zwei bis drei Seiten eingedämpft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebig-Tiegel. Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Worte, sie dünnflüssig und verdaulich zu machen... Was man weise verschweigt, ist künstlerischer, als was man geschwätzig ausspricht. Nicht?! Ja, ich liebe das ‚abgekürzte Verfahren', den Telegramm-Stil der Seele! Ich möchte einen Menschen in einem Satze schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte."

Wie ich es sehe
Was der Tag mir zuträgt
Prodromos
Auswahl

Dieser Neigung treu, hat er sogar seine Werke gesiebt und aus den Sammlungen „Wie ich es sehe" (1896), „Was der Tag mir zuträgt" (1900), „Prodromos" (1905), eine „Auswahl" (1908) zusammengestellt. Manchmal wirkt der Telegrammstil in diesen Studien recht maniriert, noch mehr die beständige Ekstase und Andacht, mit der Altenberg die Dinge wie die Worte umwirbt. Er löst die Worte auf, er entkleidet sie gleichsam und umkost sie. „Merk-

würdiges" schreibt er, „mit-teilen", „teil-nehmen". Er geht im augenblicklichen ästhetischen Reiz auf. Gerade die Manier ist aber nur die Kehrseite einer echten Künstlergabe, der Gabe, mit dem Objekt sich zu identifizieren, in ihm zu verschwinden. Was er augenblicklich sieht, fühlt, denkt, das ist ihm die Welt, das Letzte, Beste, Höchste: mit dem ist er in unendlichen Rauschgefühlen eins. Er sieht eine japanische Zeichnung und jauchzt über diese Vereinigung von Kunst und Natur. „So fliegt der Sperling, so schwebt die Hummel . . . wozu", ruft er, „Ereignisse!" Ein andermal repräsentieren ihm drei Blutbuchen auf einer breiten Wiese die Schönheit der Welt. Oder — man denkt an Maeterlinck — der Blick und Jauchzer eines Kindes, der müde Händedruck einer Frau, eine edle Frauenhand, ein adliger Schritt, ein mildes weltentrücktes Antlitz. Oder ein Kunstgegenstand, ein weicher Stoff, ein Zigarettenarom, ein gedeckter Tisch. Und in Stunden des Fanatismus einer Leibesdiätetik kann er auch schreiben: „Ich erwarte allein schon von der ‚Vibrations-Massage' eine Erhöhung und Erlösung des Menschengeschlechts!" Man sieht: ihm fehlt die zweite, ebenso nötige Gabe des Künstlers und Philosophen, die Gabe zu vergleichen, zu kombinieren, zu rechnen, dem einzelnen seinen Platz anzuweisen. Es ist natürlich nur ein Zeichen für das in Zeiten richtungsloser Sehnens immer wieder zu beobachtende Vergreifen im Urteil, wenn man Peter Altenberg als Lebensvorbild neben die höchsten Kulturbringer stellt. Aber er ist ein lieber Bote einer sanfteren Kultur der Liebe und der Schönheit, der den Grabspruch, den er sich gewünscht hat, wohl verdient: „Er liebte und sah!".

Erstes Kapitel

Detlev von Liliencron

Liliencron
Der Dichter in der Legende

„Erst in der Mitte meiner dreißiger Jahre schrieb ich, durch einen Zufall veranlaßt, mein erstes Gedicht." Es ist wohl möglich, daß dieser scheinbar eindeutige Satz aus Liliencrons frühester Selbstbiographie, der doch nur von dem plötzlichen Erwachen des Lyrikers, nicht des Dichters überhaupt, Zeugnis ablegte, der erste Kern war, um den herum allerhand Dichtung und Wahrheit zu einem seltsamen Vorstellungsgebilde zusammenschoß. Und eine einseitige Auswahl seiner Gedichte nährte etwa dies Lebensbild: ein Hauptmann a. D. erwacht eines Tages als Dichter, in seinen Versen leben Kampf, Krieg, Liebe, die herrischsten Tugenden der Menschen, ihre plötzlichsten Instinkte, süßer Leichtsinn, ritterlicher Mut und ritterliche Liebenswürdigkeit. Improvisiert sind die ungefeilten Strophen: Gebilde des Augenblicks, wie ihr Schöpfer ein Mensch des Augenblicks: forsch im Krieg wie in der Liebe, ein glücklicher Naturbummler, ein leichter Verschwender, bei dem dann auch mal Schmalhans Küchenmeister ist, aber immer ein Optimist, immer ein großes Kind, ein naives Kind, ein skrupelloser, junkerlicher Genießer, der mit dem burschikosen Liede seines „Bruder Liederlich" sich vortrefflich charakterisierte:

Die Feder am Sturmhut in Spiel uno Gefahren,
Halli.
Nie lernt ich im Leben fasten noch sparen,
Hallo.
Der Dirne laß ich die Wege nicht frei,
wo Männer sich raufen, da bin ich dabei,
und wo sie saufen, da sauf ich für drei,
Halli und Hallo.

Richard Dehmel, der Verwalter seines Nachlasses hat erzählt, wie Liliencron vergeblich gegen dies Bild wie gegen einen bösen Schatten ankämpfte. Nun ist Liliencron tot, das Dunkel über seinem Leben lichtet sich, und aus dem Briefwechsel ersteht, von Dehmel, seinem Herausgeber, mit Recht unterstrichen, nun auch für die Leichtgläubigen der falschen Liliencronlegende, reicher, vielseitiger, vieldeutiger ein anderer Mensch, ein anderer Dichter.

Liliencron

Jugend

Am 3. Juni 1844 ist Liliencron in Kiel geboren. In Holstein reich begüterte, ursprünglich dänische Barone waren seine Vorfahren. Als sein Großvater eine Leibeigene, holsteinisches Bauernblut, heiratete, war für den Sohn, den Vater des Dichters, der reiche Gutsbesitz verloren. So wächst der Dichter auf in bescheidenen Verhältnissen: kein lustiger Übermut, sondern ein fast menschenscheues, träumerisches Kind. Die Schule, die Mathematik zumal, „die Schleifmühle des Kopfes", ist ihm eine Qual. Am liebsten überläßt er sich im Garten, im Holz, in den Feldern seinen Träumereien: frühe schon ein Jäger. „Mit Hund und Gewehr", so bekennt er in jener biographischen Skizze, „allein durch Heide, Wald und Busch zu streifen, wird immer mir ein Tag zu leben wert sein." Und in dem Romane „Breide Hummelsbüttel" steht folgende interessante Kritik Wildenbruchs: „Wenn Herr von Wildenbruch nur Jäger wäre, da hätte er bald einen (aus dem Volke) gefunden. Aber er schmäht die Jagd. Ei, ihn soll das Mäuschen beißen. Jeder Dichter müßte Jäger sein. Shakespeare und Turgenjew waren es." — Und an anderer Stelle:

Der Jäger

v. Liliencron im Jahre 1871

„Nichts im Leben erfrischt Herz und Seele so sehr, wie die Jagd. An den Aasjäger, an den Mörder ist dabei natürlich nicht zu denken. Der Jäger — oder er ist keiner — ist eng befreundet mit dem Grashalm, den er tritt, mit der Blume, mit dem Strauch, mit dem Blatt, mit dem Zweig, die nah und fern ihm ins Auge fallen. Die Bäume liebt er wie zu ihm gehörend, wie ein Stück seiner Seele. Streift er allein, nur von seinem Hunde begleitet, so hat er den Vorteil . . . oft stundenlang keinem Menschen zu begegnen, und das ist so angenehm, ach, so angenehm. Die Natur streckt ihm an jeder Stelle liebevoll die Arme entgegen. Sie tut ihm kein Leid. Ruhe dich aus bei mir von Welt und Menschen, sagt sie ihm."

Aus der Sammlung „Die Dichtung" Band 4 Liliencron von Paul Remer Verlag von Schuster & Löffler in Berlin

Der Soldat

Jäger und Soldat. Wie oft trifft das zusammen! Liliencrons Jugendwunsch, Soldat zu werden, sein Traum von Schlacht und Kampf geht in preußischen Diensten in Erfüllung. Er macht den österreichischen, den französischen Krieg mit. In beiden wird er verwundet. Eine frohe Erinnerung, eine starke Sehnsucht bleibt ihm: „Im Himmel", so steht in einer seiner Novellen „Aus Marsch und Geest", „müßte ich zuweilen auch einen Krieg, eine Schlacht mitmachen können." Noch im „Poggfred" steht 1896 das Bekenntnis:

> Ja, immer ist mir noch „Lex mihi Mars"
> bedeutend lieber als: lex mihi ars.

Und „O du Leutenantszeit!" jubelt er. „Mit deiner fröhlichen Frische, mit deiner Schneidigkeit, mit den vielen herrlichen Freunden und Kameraden,

Liliencron

mit allen deinen Rosentagen, mit deinem bis ins Schärfste herangenommenen Pflichtgefühl, mit deiner strengen Selbstzucht." Man muß die letzten Worte betonen, da sie gern überhört werden. Die Briefe an seinen Regimentskameraden, den Freiherrn von Seckendorff, stimmen zu ihnen. Diese Briefe erschließen einen zuzeiten fast in der Sprache des Pädagogen zu sich und anderen redenden Menschen. Beinahe lehrhaft schreibt er im November 1868 über das Lesen guter Bücher: „Das Lesen wirklich guter Bücher, namentlich Geschichte und Biographien, halte ich für sehr gut; man erhält dadurch einen Sporn zur Nachahmung." Er möchte Bogen schreiben von „Liebe, Freundschaft, Menschenglück, von Religion und vom lieben Gott — und wie alles nur von uns selbst, unser ganzes Schicksal, abhängt, wenn wir es nur recht anfangen d. h. mit und durch Gott, und mit Gebet". Er hat, noch ganz gottgläubig, sogar religiöse Bedenken: er empfindet die Art und Weise, wie Vorgesetzte mit den Untergebenen, wie Offiziere mit den Soldaten umgehen, als nicht im Sinne christlicher Lehre, die keine Unterschiede kennt. Er ist in Urlaubszeiten noch immer der Einsame, der meilenweite Spaziergänge macht. Daneben spielt er, liest er — Storm erschließt ihm eine neue Welt — und schriftstellert. Noch vor dem Kriege mit Frankreich. Ein paar Verse tauchen als Briefmotto Ende 1869 auf. Er macht sich über sie halb lustig:

„Du siehst, mein lieber Baron, daß auch ich mich etwas der göttlichen Muse Dichtkunst in die Arme geworfen habe. Wenn auch der obenstehende Vers der erste und letzte sein wird, aber es ist immerhin ein Vers und in einer Secunde beim Niederschreiben gemacht! Also hurrah, die poetische Ader ist geöffnet, und ich hoffe, daß sie weiter strömen wird."

Erste novellistische Versuche

Liliencron hofft noch nichts als Lyriker. Nicht, weil ihm die lyrische Kunst auch als Genuß noch verschlossen war: ein Exemplar des Quickborns von Klaus Groth war „sein steter Begleiter" in den Feldzügen. „Bis es buchstäblich sich in Fetzen auflöste." Aber er selbst möchte Novellist werden. Und Novellen entstehen. Liliencron fragt 1872 bei Seckendorff an, ob er die Widmung seiner neuesten Novellen annehmen wolle. „Sie sind im Genre von Storm-Turgenjew geschrieben." Sie wurden wie die früheren nicht gedruckt. Die schwere Zeit begann für Liliencron. Eine unglückliche Liebe macht ihn zum Schuldenmacher. Er gerät in Wuchererhände. „Meine Schulden", schreibt er 1877 in einem Rückblick, „entstanden, weil ich die Zinsen für frühere Schulden bezahlen mußte. In all dieser Zeit habe ich nicht wüst gelebt — im Gegenteil. Ich habe schon damals mich ganz der Musik, Kunstgeschichte, Aesthetik und namentlich der neueren Litteratur hingegeben." Er nimmt — freiwillig — am Anfang einer vielleicht glänzenden militärischen Laufbahn seinen Abschied. In amerikanische Dienste will er treten, war doch der Vater seiner Mutter, amerikanischer General, „einer der letzten, innigeren Freunde des großen Washington". Ernüchtert, enttäuscht kehrt er zurück, angeekelt vom Leben in Neuyork. „Nur ein großes Grab ist mir mein ganzes bisheriges Leben", schreibt er 1877. Die Liebe, die junge Ehe läßt ihn aufleben. Aber was nun werden? Schriftsteller: das ist ihm klar. Aber bis er es ist, seine Technik beherrscht. Denn er ist verlobt, bald verheiratet. Er will Gesangslehrer werden, er wird schließlich königlicher Verwaltungsbeamter, erst Hardesvogt in Pellworm, später (bis 1887) Kirchspielvogt in Kellinghusen. Im Anfang dieser Zeit, 1877, und noch in der Zeit seiner jungen Ehe 1878, trägt er sich mit Konversionsgedanken.

Lebensschicksale

Abschied vom Militär

Hardesvogt

„Ich sehne mich", schreibt er an Seckendorff, „aufrichtig nach einer Kirche, nach einer Religionsgemeinschaft, wo ich mich als ‚Mitglied' fühlen kann. Das kann ich in der kalten protestantischen Kirche nicht. Euer ganzer Kultus wirkt berauschend, beseligend, beruhigend auf mich. Ich fühle mich wohl in Eurer Kirche. Mich mehr zu einem persönlichen Mittler und Gott hingezogen. . . . Es ist . . . bei Euch eine gewisse Fröhlichkeit, eine gewisse klassische Heiterkeit. Es ist, mit einem Worte, die Religion der Liebe, zu der sich mein liebebedürftiges Herz hingezogen fühlt." Liliencron

Langsam reift in dieser Zeit der Schriftsteller. Die Novellen vom Jahre 1872 sind ihm jetzt nur „ein tolles Wischiwaschi". „Ich schreibe", so fährt er 1877 in einem Briefe an Seckendorff fort, „jetzt anders. Auch Gedichte; und ich hoffe, daß ein Zug Platen-Lenau nicht darin zu verkennen ist." Aber noch vergehen sechs Jahre, ehe 1883 sein erstes Buch, das Buch mit dem „verrückten Titel": „Adjutantenritte und andere Gedichte" erscheint. Es geschieht das Wunderbare: die Jugend, die demokratische, sozial fühlende Jugend jubelt dem Freiherrn zu: so packen die dichterischen Offenbarungen dieser gar nicht zeitgemäßen, von Zeitproblemen nicht erfüllten, nicht zersetzten Verse. Die Jugend ist politisch revolutionär, liebelt zum mindesten mit der Sozialdemokratie; die Ideen der Sozialdemokratie sind Liliencron Blödsinn, er sieht nicht wie die Jugend im Kriege einen lächerlichen Atavismus. „Die scheußlichen zerkauenden Kinnbacken der Kriegsbestie werden niemals ruhen, weil wir — Menschen sind." Menschen, d. h. Bestien, für die die Kunst gut und nötig ist. Die sozialdemokratische Gleichstellung ist ihm Wahnsinn und

Der werdende Dichter

Adjutantenritt und andere Gedichte

Stellung zur Jugend und sozialen Frage

„wie grenzenlos langweilig wird das! Nein, den sozialdemokratischen Unsinn verstehe ich nicht. Was ich verstehe, ist der Anarchismus. Er, er, er läßt sich sehen. Das lobe ich mir: da kommt das scheußliche Raubthier, genannt der Mensch, doch direkt und ohne Heuchelei zum Vorschein. Im Anarchismus ist der beliebte Kampf: Einer gegen den Andern. Da stoßen wir uns gefälligst gleich auf der Straße nieder, ohne Rücksicht auf einander; ja, das ist doch wenigstens interessant. Die verfluchte und verruchte Rasse der Menschen kommt hier einmal in ihrer ganzen Bestiennatur so wundervoll zum Vorschein. Ei, ei, ei . . . das ist doch was; aber das Andere, wie unbeschreiblich langweilig, nüchtern und philisterhaft. Nein, vive le roi! Und noch im verzweifeltsten Augenblick des Königtums sieht man an meinem Helm das blaue Blümchen der Treue. Der Kaiser ist nur ein Abglanz der Heiligkeit; für ihn und mein deutsches Vaterland gebe ich den letzten Atemzug. Alles Übrige halte ich für Nonsens."

So bekennt Liliencron in Briefen, die er im Jahre 1888 an den Jungdeutschen Hermann Friedrichs, den Herausgeber des „Magazins", richtete. Er haßt das „jüdisch-demokratische Gewinsel". Und er haßt die Sozialdemokraten, er haßt auch den „Feudaladel à la Kreuzzeitung", . . . „und wie das Gezücht sonst noch heißt". Widerlich ist ihm alles Parteigetriebe. „Widerlich: die Kriecherei! Widerlich: die Herabsetzung!" Das ist Liliencrons politisches Bekenntnis.

Nein, mehr als ein politisches. Nur Teilausdruck eines grausig ernsten Pessimismus, eines dauernden. Er hat den Glauben an Gott und die Menschen verloren, er hat niederste grausame Not, nicht nur die mehr komischen Verlegenheiten des Bohemiens kennen gelernt. Ein anderer Lebensernst, eine andere Selbstzucht beginnt. Die Zeiten sind vorbei, da er an Seckendorff über Liebe, Menschenglück, Religion und den lieben Gott schrieb. „Ich bin der krasseste Naturalist", so klagt er in einem Briefe vom Oktober 1888 aus

Liliencrons Pessimismus

Liliencron Kellinghusen. „Ich erwarte Nichts vom Leben als Ärger, Ekel, Schändlichkeiten." Das Wort von der Schuftnatur, der Bestiennatur der Menschen kehrt immer wieder. „So, nun will ich vier Stunden in meinen menschenverlassenen Spaziergängen gehen (Dank! keine Bestien dort!). Ihr alter treuer, ja treuer Freund. Der Einsame dem Einsamen", so schließt ein Brief. Und das ist keine Augenblicksstimmung. In einem Briefe an Kurt Piper vom Jahre 1906 dieselbe Wendung. Und nur wenig gemildert kehren solche Worte wieder in dem Schlußgespräche seiner Selbstbiographie „Leben und Lüge". Da sagt Kai (= Liliencron):

Selbstbekenntnis aus „Leben und Lüge"

„Ich habe Gott gesucht, so lange ich klar und vernünftig denken kann. Ich fand ihn nie, ich finde ihn nicht. . . .

Alles Leben ist Lüge. Das Rätsel des Daseins, der Welt wird niemals erraten werden. Irgend ein Furchtbares steht über uns: Das Schicksal, bei jedem Volk mit andern Namen genannt, das Schicksal, dem keiner entrinnen kann.

Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf. Der Wolf ist ein Raubtier. Wenn wir uns selbst nicht zahlreiche Schutz- und andere Gesetze gegeben hätten, hätten wir uns alle schon, der Stärkere den Schwächeren, zerrissen. Ach, das große Trauerspiel des Lebens. Wir alle haben viele abscheuliche Eigenschaften, mit denen wir geboren sind und mit denen wir sterben: wenn uns nicht eine starke Willenskraft, eine gute Erziehung, Erfahrung helfen, sie zu überwinden. Was nenn ich aus diesem Heer von Schändlichkeiten? Den Neid? Die gemeine Bosheit? Die Scheelsucht? Den Hochmut? Die Lieblosigkeit? Das teuflischste: die Lieblosigkeit gepaart mit Hochmut? Und hundert andres. Die Schadenfreude steckt in uns allen, unterschiedslos. Es ist die Freude, andre im Unglück, in Ungelegenheiten zu sehen, namentlich die, die reicher sind, reicher an Geist und Körper, an Geld, die gesellschaftlich höher stehen als wir. Was ist das Wesen der Tragödie (auf der Bühne vor uns)? Ich meine, weshalb schauen wir mit solchem Behagen hin von unsern Sitzen? Es ist die unwillkürliche Freude in uns: vor uns zu beobachten, wie der Mensch oder die Menschen im Kampf mit dem Schicksal erliegen. Wir thronen gemächlich und gemütlich dabei auf unsern sichern Plätzen.

Ich habe allmählich einen Schauder davor bekommen, wenn ich fort und fort sehe, wie wir unglückseligen Menschen uns nur dadurch helfen, daß wir durch und durch Heuchler, Lügner und Betrüger sein müssen. Können wir, alle, auch nur einen Tag, eine Stunde ohne die vollendetste Heuchelei, ohne Lug und Trug atmen? Wären wir nicht sofort verloren, wenn wir uns einander ohne Masken zeigten? Ah, die Klugen und die Dummen. Ich weiß immer noch nicht, und schwanke immer noch, ob ich uns aufs tiefste bemitleiden oder aufs tiefste verachten soll. Die Heuchelei für das öffentliche, wie für das einzelne Wesen ist unerläßlich. Warum schelten wir sie denn? Alle brauchen sie: der Staat, jede Partei (welcher Art sie sei), jeder Einzelne in seinem Innersten.

Was haben wir aus der Weltlehre des Heilands gemacht, aus seiner steten Lehre: Liebet euch unter einander. Welchen unermeßlichen Haß, welche Meere von Blut hat gerade sein erhabenes Wort gezeitigt!

Dies reine, unsäglich lautere Herz des armen jüdischen Zimmermannssohnes! Wenn er in diesem Augenblicke unter uns träte, ich würde meine Stirn vor ihm in den Staub zu seinen Füßen legen. Den Mächtigen, den geistlichen und weltlichen ist er ein Schirm, ein Werkzeug für ihre Herrschsucht geworden. Den Armen, Schwachen wollte er dienen.

Wenn er jetzt plötzlich vor uns, meinetwegen in der Tracht unserer Zeit, auf irgendeiner Straße stünde und finge an zu predigen: Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken — er würde sofort ins Gefängnis oder Irrenhaus gebracht werden. Und von unserm sozialen Standpunkt aus mit Recht.

Die Erde ist ein einziger Kampf, alle Menschen gegen einen, jedes Menschen Lebenslauf. Christus predigte den Frieden, die Liebe. Es ist ein unverkennbares Zeichen unserer Zeit, daß die Menschen wieder zur Religion zurück wollen. Wer wird sie führen?" Liliencron

Wo ist die Rettung aus der grausam kalten, klaren Luft solcher Erkenntnis? Nun, schon die Erkenntnis selbst, die Sehnsucht, dem Inhalt der Erkenntnis zum Trotz anders zu leben, schon das ist Rettung. Und der Mensch, der neidlos mit fast zu hohem Lobe und zu wenig Kritik so manches junge Talent begrüßte, hatte an den schlimmsten Erbfehlern seiner Menschenbestie keinen Teil. Und dann hatte er zu Helfern die Einsamkeit der Natur, die Liebe, Frau und Kind, und wenige, aber echte Freunde. Und im Umgang mit ihnen ersteht nun der Liliencron, den manche für den einzigen halten, der Liliencron, der — selten genug! — sich mal bei Pfordte vergnügen kann, der mit einem Freunde weite Spaziergänge macht, „in Freiheit und Sonne" seine Gedichte erlebt, und darum „für die, die ihn dann sahen, der unbekümmerte Nichtstuer" war, der Liliencron, den uns mal Gustav Falke geschildert hat — man muß auch diesen Liliencron, den des Humors und der Laune, kennen: Überwindung des Pessimismus

„Ich erinnere mich vieler solcher mit ihm verlebter Dichterstunden. So einmal auf einem Spaziergang von Alt-Rahlstedt aus. Wir kehrten in ein Wirtshaus ein und tranken unseren Grog. Da gingen unterm Fenster ein paar Handwerksburschen vorbei. Er klopfte an, ließ sie sich draußen auf die Bank setzen und schickte ihnen ein Glas Bier hinaus. Hinter dem Gastzimmer lag der große Tanzsaal, worin zwei Orchestrions aufgestellt waren. Wir erfreuten uns anfangs nur an den Walzerklängen, dann aber dauerte es nicht lange, und Wirtin und Kellner und Nichte und Kinder und wir beide wandernden Dichtersleute drehten uns unermüdlich im fröhlichen Tanz. Liliencron tanzte mit der Kellnerin? Ja, warum nicht? Er tanzte mit der Gänsemagd und mit der Prinzessin und war gegen die eine so ritterlich wie gegen die andere."

Oder sie kommen in eine kleine Gaststube, wo sie sich vom Grammophon Reitermärsche vorspielen lassen, den Großen Kurfürst, den Finnländer, den Torgauer, den Hohenfriedberger. „Und seinen Stock als Pallasch ziehend, führte er mir auf und ab in dem kleinen Zimmer seine Reiterregimenter vor. ‚Falke, der Große Kurfürst bei Fehrbellin.' ‚Faucon, Seydlitz bei Roßbach!' Und Realist, der er war, und großer Plastiker, warf er die Beine und den Kopf wie ein edles Schlachtroß nach dem Takt der Musik. Da war er das große Kind und das Genie."

In diesen Worten liegt schon, wer Liliencrons letzter, größter Helfer war. Seine Kunst, in der er ein Arbeiter, ein mühsamer Feiler war wie nur je einer. Auch in seinen Anfängen. Schon 1886 belustigt ihn eine Bemerkung Paul Heyses an Heiberg, daß er nie an seinen Gedichten arbeite, alle sehr nonchalant schreibe. Er war im Gegenteil, wie uns viele, und wieder auch Falke versichert haben, „unermüdlich im Feilen und Suchen nach dem rechten Ausdruck . . ." Der Künstler

„Und wenn er dann etwas recht Schönes, Anschauliches gefunden hatte, packte er mich wohl am Arm und zwang mich stillzustehen: ‚Falke, hören Sie!' und in kindlicher Freude wiederholte er vier-, fünfmal den Vers oder das gefundene Wort. Zeigte er mir zu Hause dann sein Manuskript, huh, sah das aus. Der Grund zeigte sich in seiner herrlichen, großen, stürmischen Handschrift, aber darüber liefen breite

schwarze Striche, legten sich Kreuze und Schraffierungen wie Spinnennetze, krochen die Korrekturen wie dicke Raupen zwischen den Zeilen und an den Rändern hinauf und hinunter. Huh, sollte ich hier eigentlich nicht sagen, denn es war vielmehr eine Freude, so ein Manuskript zu sehen, und zugleich eine Beschämung für den flüchtigeren Arbeiter."

Übersicht über die Werke

So entstehen die siebzehn Bände seiner Werke. Auf die „Adjutantenritte" folgen zunächst Dramen: „Knut der Herr" (1885), „Die Rantzow und die Pogwisch (1886), „Der Trifels und Palermo" (1886), „Arbeit adelt" (1887), „Die Merowinger" (1888), und als später dramatischer Nachzügler: „Pokahantas". „Unter flatternden Fahnen" eröffnet 1888 die erste Reihe seiner „Kriegsnovellen", die erst 1895 erscheinen. Erzählungen und Novellen entstehen, später vereinigt in den Sammelbänden aus dem Jahre 1900: „Aus Marsch und Geest", „Könige und Bauern", „Roggen und Weizen". Auch im größeren Roman versucht sich Liliencron, mit „Breide Hummelsbüttel" (1886), dem „Mäcen" (1890) und dem Romane „Mit dem linken Ellbogen" (1899). Dazwischen quillt reich der Born seiner Lyrik: „Gedichte" erscheinen 1889, „Der Haidegänger und andere Gedichte" 1890, ein Jahr später „Neue Gedichte". Altes und Neues vereinigen dann die lyrischen Bände der Gesamtausgabe „Kampf und Spiele", „Kämpfe und Ziele", neue Bände folgen mit „Nebel und Sonne" (1900), mit der „Bunten Beute" (1903). Eine Sammlung der Balladen brachte 1906 die „Balladenchronik". Im Jahre 1896 erscheint der erste Teil seines Lieblingswerkes „Poggfred", damals als „kunterbuntes Epos in zwölf Kantussen". Ein zweiter Teil brachte es später auf vierundzwanzig, zuletzt (1908) auf neunundzwanzig Gesänge. Seit etwa 1900 werden Liliencrons Werke etwas häufiger gekauft. Aber noch immer werden Gedichte von Zeitschriften regelmäßig zurückgewiesen, sogar Balladen. Der Dichter wird bekannter, seine äußere Lage aber wird, auch trotz einer jährlichen, kaiserlichen Ehrengabe, die dem Sechziger zuteil wird, nicht besser. Er muß Vorlesungsreisen unternehmen. „Es ist mir", so klagt er seinem jungen Freunde Kurt Piper, „jedesmal (jede Vorlesung, was es auch sei) eine Tortur ersten Ranges!! Aber — wer giebt mir denn Geld! Ich bin gezwungen dazu! Um mich und meine Familie damit zu ernähren! Ich säße selbstverständlich in der einsamsten Haide lieber. Sie kennen meinen Wahrspruch: ‚Vergessen können und, schon bei Lebzeiten, gestorben und vergessen sein, das ist das einzige Glück auf Erden'." Und er bittet den Freund, „auf Knien":

Das letzte Jahrzehnt

„Seien Sie wenigstens nicht in der Vorlesung selbst! Ich könnte dann nicht ‚lesen'. Es ist ja — wenigstens in den weitaus mehrsten Fällen — stets derselbe ekelhafte Quark, den ich vorlesen muß (auch in Frankfurt)! Ich breche mich beinah immer. Sowie ich ‚Andres', wirkliche Gedichte von mir, lese, versteht's kein Mensch. Und dann glotzen mich die Leute an! Gräßlich!"

Dem Ende zu

Äußerlich machte der Sechziger den Eindruck eines Menschen von fast jugendlicher Frische. Innerlich machte er sich fertig zum Scheiden. Er wußte, daß er „an der Grenze" stand. Mit dem Phantasieromane „Leben und Lüge" (1908) zog er das Fazit seines Lebens: er läßt Kai — sich selbst — am Ende rätselhaft verschwinden, aufgehen ins Element; die Kraft seiner Sehnsucht zieht Kai hinauf zu seinem Lieblingsstern, dem Aldebaran. Siebzig deutschen Zeitschriften hatte Liliencron dies Werk vergeblich angeboten! Ein Gedichtbuch war fertig, ein letztes, ahnte er. „Gute Nacht!" hatte er als Titel gewählt. Im Sommer 1909 besucht

GEDICHTE

VON DETLEV VON LILIENCRON

AN DER GRENZE

Noch fliegt die Schwalbe ein und aus
Und flitzt im Wege auf und ab.
Doch aus des Pappelbaumes Flaus
Sprang schon ein gelbes Knöpfchen ab.

Noch treibt der bunte Schmetterling
Auf grünen Wiesen hin und her.
Ein Fädchen, das am Hute hing,
Kams schon von kahlen Koppeln her?

Vereinzelt noch ein treues Wort
Und eine Freude dann und wann.
Was nähert sich, was schaukelt dort?
Die Hadesfähre? Ankunft: Wann?

PETER BEHRENS, RANDZEICHNUNG

Aus der Zeitschrift Pan, Jahrgang V (1899) Heft 4 (verkleinert)

Liliencron Tod

er mit seiner Frau und seinen Kindern die Schlachtfelder um Metz: wieder ein Abschied. Kurz nach der Heimkehr wird er todkrank. Er kann sterben, wie er es oft gewünscht: die Familie, die Freunde um sich, und sein Lieblingsstück, der schwedische Reitermarsch, wird ihm noch einmal gespielt. Am 22. Juli entschlummert er, „ohne Furcht vor der ewigen Nacht, ohne Hoffnung auf einen jüngsten Tag, sondern mit reiner, ruhiger Ehrfurcht vor der unerforschlichen, unerschöpflichen Macht, die uns leben und sterben läßt", so konnte Richard Dehmel in seiner Gedächtnisrede sagen. „Ganz geschlossen ist der Kreis seines Lebens, wunderbar ganz in sich geschlossen."

Lyrik

Es ist schon angedeutet, was die Dichtung, die Lyrik vor allem, diesem Leben war. Erinnerung, Verklärung der glücklichen Stunden, der einsamen, der geselligen, die Freundin, der er Kummer, Qual, Empörung klagte, das Gefäß, das seine reichen Träume, Phantasien, Visionen aufnahm, das Zaubermittel, das alles Grauenhafte durch Dämonisierung bannte, erhöhte, das Land der Heiterkeit, in der er Welt, Menschen vergaß.

Motivkreis: Krieg und Vaterland

Kriegserinnerungen, Erinnerungen an das Soldatenschicksal, an ein Reiterleben, an Manövertreiben leben in seiner Lyrik:

Mit Trommeln und Pfeifen bin ich oft marschiert,
neben Trommeln und Pfeifen hab ich oft präsentiert,
vor Trommeln und Pfeifen bin ich oft avanciert
in den Feind, hurra!

Die große Stunde lebt auf, da mitten in einer Schlacht ein Johanniter hutschwenkend mit heiserer Stimme ruft: „Gestern ward unser greiser, großer König Kaiser."

„Und zum Salute donnern die Batterieen
den Kaisergruß, wie niemals er gebracht.
Zweihundertfünfzig heiße Munde schrieen
den Gruß hinaus mit aller Atemmacht.
Scheu schielt aus gelbgesäumter Wolkennacht
zum ersten Mal die weiße Wintersonne,
und schwefelfarben leuchtete die Schlacht
bis auf die fernst marschierende Kolonne —
Daß hoch mein jung Soldatenherze schlug in Wonne.
Tot lag vor mir ein Garde mobile du Nord,
es scharrt mein Fuchs und blies ihm in die Haare,
da klang ein Ton herüber an mein Ohr,
den Höllenlärm durchstieß der Ton, der klare.
Nüchtern, nicht wie die schmetternde Fanfare,
klang her das Horn von jenen Musketieren.
Daß dir, mein Vaterland, es Gott bewahre,
das Infanterie-Signal zum Avancieren.
Dann bist du sicher vor Franzosen und Baschkiren."

Im tiefsten Frieden noch kommt ihm die Erinnerung:

Ich stand an eines Gartens Rand
und schaute in ein herrlich Land,
das, weit geländet, vor mir blüht,
drin heiß die Erntesonne glüht.
Und Arm in Arm, es war kein Traum,
mein Wirt und ich am Apfelbaum,
wir lauschten einer Nachtigall,
und Friede, Friede überall.

Ein Zug auf fernem Schienendamm
kam angebraust. Wie zaubersam!
Er brachte frohe Menschen her
und Güterspenden, segenschwer.
Einst sah ich den metallnen Strang
zerstört, zerrissen meilenlang.
Und wo ich nun in Blumen stund,
war damals wildzerwühlter Grund.

Liliencrons „Die Musik kommt!“ Von F. Czabran

Liliencron

Der Sommermorgen glänzte schön
wie heute; glitzernd von den Höhn,
„den ganzen Tag mit Sack und Pack“,
brach nieder aus Verhau, Verhack
zum kühnsten Sturm, ein weißes Meer,
des Feindes wundervolles Heer.
Ich stützte, wie aus Erz gezeugt,
mich auf den Säbel, vorgebeugt,
mit weiten Augen, offnem Mund,
als starrt ich in den Höllenschlund.
Nun sind sie da! „Schnellfeuer!“ „Steht!“
Wie hoch im Rauch die Fahne weht!
Und Mann an Mann, hinauf, hinab,
und mancher sinkt in Graus und Grab.
Zu Boden stürz ich, einer sticht
und zerrt mich, ich erraff mich nicht,
und um mich, vor mir, unter mir
ein furchtbar Ringen, Gall und Gier.
Und über unserm wüsten Knaul
bäumt sich ein scheu gewordner Gaul.
Ich seh der Vorderhufe Blitz,
blutfestgetrockneten Sporenritz,
den Gurt, den angespritzten Kot,
der aufgeblähten Nüstern Rot.
Und zwischen uns mit Klang und Kling
platzt der Granate Eisenring:
Ein Drache brüllt, die Erde birst,
einfällt der Weltenhimmelfirst.
Es ächzt, es stöhnt, und Schutt und Staub
umhüllen Tod und Lorbeerlaub.

Ich stand an eines Gartens Rand
und schaute in ein herrlich Land,
das ausgebreitet vor mir liegt,
vom Friedensfächer eingewiegt.
Und Arm in Arm, es ist kein Traum,
mein Wirt und ich am Apfelbaum,
wir lauschen einer Nachtigall,
und Rosen, Rosen überall.

Natur: Wald, Heide, Meer

Im Kriege liegt noch bis in sein letztes Gedichtbuch der eine Teil der Welt Liliencrons. Zwischen Wald, Heide und Meer liegt ein anderer. „Meine Haide!“ Alle Liebe des Naturfrohen, des einsamen Wanderers jubelt in dem Wort. Zu jeder Jahreszeit sprach sie zu ihm: immer blühte ihm hier seine liebste Blume, die „violenblaue Blume Tiefeinsamkeit“. Und immer zog ihn der starke Drang des Naturmenschen zu Wald und Meer:

„O wär es doch! Hinaus in dunkle Wälder,
in denen die Novemberwetter fegen.
Der Keiler kracht, Schaum flockt ihm vom Gebreche,
aus schwarzem Tannenharnisch mir entgegen.
O wär es doch!

O wär es doch! Im Raubschiff der Korsaren,
vorn halt ich Wache durch die Abendwellen.
Klar zum Gefecht, die Enterhaken schieben,
und lauernd kauern meine Mordgesellen.
O wär es doch!“

Bilder auf Bilder schleppt der Wanderer, der „Haidegänger“ heim, was er da sah, „über ein Knicktor gelehnt“, zwischen Wiesen, zwischen Hecken, in den Katen, im Wald bei „Scherenschleiferpack“ und Zigeunern, von denen sich der Kirchspielvogt von Kellinghusen, zum Entsetzen seiner Gendarmen und Polizisten etwas vortanzen, singen und spielen ließ, oder auf der Landstraße. Und er malt ein Stück Welt mit dem Duft der Ferne und Weite und allem Kleinkram der nächsten Nähe. Impressionistische Momentphotographien hat man solche kostbare kleine Bildchen genannt wie etwa den „Viererzug“:

„Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
an den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
alles das von der Sonne beschienen
so hell, so hell.“

Gern wählt Liliencron die Sizilliane, die er eine „charmante Form“ nannte, „um ein Bildchen, einen Gedanken, womöglich mit einer Pointe, hineinzupassen“:

Das Hängelämpchen qualmt im warmen Stalle,
in dem behaglich sich zwei Kühe fühlen.
Der Hahn, die Henne, um den Sproß die Kralle,
träumen vom wunderbaren Düngerwühlen.
Der Junge pfeift auf einer Hosenschnalle
dem Brüderchen ein Lied mit Zartgefühlen.
Und Knaben, Kühe, Hühner lassen alle
getrost den Strom der Welt vorüberspielen.

Detlev von Liliencron

Linoleumschnitt von Arthur Illies im Besitz der Verlagsfirma Schuster & Löffler in Berlin

Etwas unendlich Sonniges ist in diesen Gedichten, eine Kraft, die fremdeste Natur in ihren Bann zu zwingen. Nur ein Beispiel: in der „Gesellschaft“ stand 1891 ein kritischer Aufsatz über Nietzsche von Eisner, dem späteren Redakteur des Vorwärts. Ein Apostel des Altruismus setzte dem Nietzschewort „Werdet hart“ sein „Werdet weich“ entgegen. Aber mitten drin stand ein Dankwort, eine Huldigung vor Liliencron, dem „Sonnigen“, dem „Freilichtdichter“. Ein Mönch bekannte vor einem Ritter, ein Sozialdemokrat vor einem Junker: „Gerade an Liliencron ist es mir aufgegangen, was mir und zahllosen anderen Modernen fehlt, und was wir sogar hassen, weil wir es nicht besitzen: die Freilichtseele, welche die ganze Welt einatmet und alles umgibt mit quellendem Glanz und güldenem Schimmer. Licht werden und Licht machen, die dunklen, schmutzigen Winkel der Erde kehren mit dem strahlenden Reisigbesen des Lichts — das ist uns Gesundung und Stärkung und Lebenszweck.“ — Wie stand im „Haidegänger“? — „Du bist gesund, die Welt draußen ist krank.“

Liebe

Der Krieg, die Jagd, das Naturleben in der Einsamkeit: diesen Motivkreis schließt die Liebe. Die Liebe als Naturzwang, als Zwang *seiner* Natur, nie prahlend, nie lüstern, nie als Pointe, sondern als notwendiges Weltgeschehen, ein Becher von Lust und Leid. Die Liebe im Ballsaal, die Liebe zwischen Roggenfeld und Hecken, die Liebe zur Baroneß, die Liebe zur Magd, die Liebe, die vorübergeht „einen Sommer lang“ — „kurz ist der Frühling!“ —, die Liebe, die bleibt, die Liebe zur Gattin, zur Mutter der Kinder, die Liebe, die Genügen ist: „Glückes genug.“

Wenn sanft du mir im Arme schliefst,
ich deinen Atem hören konnte,
im Traum du meinen Namen riefst,
um deinen Mund ein Lächeln sonnte —
Glückes genug.

Und wenn nach heißem, ernsten Tag
du mir verscheuchtest schwere Sorgen,
wenn ich an deinem Herzen lag
und nicht mehr dachte an ein Morgen —
Glückes genug.

Die Liebe, die Reue weckt und schmerzliches Sehnen: „Ach, daß du lebtest!" — die verbotene Liebe, die Kummer ist, die Liebe im Verglühen: „Ich weiß, du liebst mich nicht mehr" — die Liebe, die sterbend lebt:

Wir liebten uns. Ich saß an deinem Bette
und sah auf deinen todesmatten Mund.
Dein Auge suchte mich an irrer Stätte:
Hörst du den Sensenschnitt im Wiesengrund?

Und Pfingsten rings. Die Stadt war ausgeflogen
in hellen Kleidern und im Frühlingshut,
wir waren um den schönsten Tag betrogen,
o Tag, sei gnädig ihrer Fieberglut.

Zu deinem Haupte bog, zu deinen Füßen
bog sich ein grünes Birkenbäumchen vor,
sie sollten dich vom heiligen Leben grüßen,
ein letzter Gruß dir sein am schwarzen Tor.

Ich hatte gestern sie für dich geschnitten,
an deiner Stelle, die dir wohlbekannt,
zu der wir ausgelassen oft geschritten,
an der wir oft gesessen Hand in Hand.

An jenem Ort steht eine alte Weide,
vor Neid und Sonne unsre Schützerin,
da ist es still, und überall die Haide,
am Ginster zittert die Libelle hin.

Ein Wasser schwatzt sich selig durchs Gelände,
ein reifer Roggenstrich schließt ab nach Süd,
da stützt Natur die Stirne in die Hände
und ruht sich aus von ihrer Arbeit müd.

Weißt du den Abend noch, wir saßen lange,
ein nahendes Gewitter hielt uns fest
an unserm Weidenbusch, du fragtest bange,
es klang so zag: Und wenn du mich verläßt?

Sieh zu mir auf, beschirmt von Birkenzweigen,
ich war dir treu, wir haben uns geglaubt.
Aus Wüsten zieht auf Wolken her das Schweigen,
die Sense sirrt, und sterbend sinkt dein Haupt.

Und immer reicher wird dieser Liederkranz: noch der fast Sechzigjährige — schreibt ein Gedicht, wie den „Heimgang in der Frühe" — er hielt es oft für sein bestes:

In der Dämmerung,
um Glock zwei, Glock dreie,
trat ich aus der Tür
in die Morgenweihe.

Klanglos liegt der Weg,
und die Bäume schweigen,
und das Vogellied
schläft noch in den Zweigen.

Detlev von Liliencron

Photographie Rudolf Dührkoop in Berlin

Liliencron

Hör ich hinter mir
sacht ein Fenster schließen.
Will mein strömend Herz
übers Ufer fließen?

Sieht mein Sehnen nur
blond und blaue Farben?
Himmelsrot und Grün
samt den andern starben.

Ihrer Augen Blau
küßt die Wölkchenherde,
und ihr blondes Haar
deckt die ganze Erde.

Was die Nacht mir gab,
wird mich lang durchbeben,
meine Arme weit
fangen Lust und Leben.

Eine Drossel weckt
plötzlich aus den Bäumen,
und der Tag erwacht
still aus Liebesträumen.

Tod

Neben der Liebe erscheint oft der Tod: Leben, Liebe, Tod, ein echter Naturmensch, sieht er sie nahe beisammen; ein alter Soldat, hat er sie zusammen geschaut. Frühe hat Liliencron das „acherontische Frösteln" gespürt. Schon im ersten Gedichtbande steht ein Gespräch mit dem Tode, der Tod ward ihm nach Verlust seines Glaubens zum Herrscher der Welt, zum großen Jäger, der hinter allen pirscht. In immer neuer Gestalt hat ihn seine Dichtung geschildert: als hagern, müden Greis im langen olivgrünen Rock, als guten Vetter und alten Raben, als Schnitter in hellgrauer Kutte und im Pilgerhute, als Kavalier im Café, als Tote zitierenden Totengräber, als großer Lord, ein holländisches Kalkpfeifchen im Mund, als Gerippe mit einem Sternblümchen am Beckenbein, als alten Spinnrich, als Mors imperator in violetter gelbgesäumter Toga, dem der Dichter doch zujubelt sein „Hurra das Leben!"

Pessimistische Satiren und Visionen

Die Gedichte vom Tod können überleiten zu den Gedichten, in denen Liliencrons harter Lebenspessimismus seinen Ausdruck gefunden hat. Einen unglücklichen Ausdruck in Klagen über Lyrikerelend, Philistermoral, Bier- und Skatstumpfsinn — da haben die Briefe dauerndere Worte gefunden. Einen glücklichen in Gedichten voll tiefer Symbolik, in erschütternden, geheimnisvollen, grausigen, dämonischen Visionen, in Gedichten wie „Pietà", „Die Sündenburg", „Die neue Eisenbahn", „Hunger" und vielen anderen, mit denen wir bereits auf Poggfredland stehen.

Balladen

Als Liliencron in seiner ersten Selbstbiographie von seiner Schulunlust schrieb, da setzte er doch hinzu: „Nur ‚Geschichte' hat mich bis zum heutigen Tage immer gleich mit schlagenden Herzen festgehalten." Er liebte Kriegsgeschichten, Bekenntnisbücher wie Marc Aurel, dessen Gleichnis vom menschlichen Leben als dem Leben einer Feldmaus, die erschrocken hin und her läuft, er auch auf sein Leben anwandte. Unter den Lieblingen der Kriegsgöttin in der Weltgeschichte waren viele seine Lieblinge: Alcibiades, Hannibal und Cäsar, Väterchen Attila und Iwan der Schreckliche, Heinrich VI., der Große Kurfürst und der große König Friedrich, Blücher und Napoleon, und vor allem die Merowinger: „Das ist mir das weitaus interessanteste Geschlecht der Weltgeschichte, die Damen wie die Häuptlinge. Das waren doch Vollmenschen." Er liebte, ein Junker, ein Ritter, ein Freiherr, Chroniken aller Art. Wappenbücher, alte Kalender, heimische namentlich. Es ist die Stoffwelt seiner Balladen. Da lebt Fredegunde, da der große König, da leben die alten holsteinischen Königs- und Rittergeschlechter, die Bauern auch ein erneutes Leben in übermenschlicher Größe. Treue und Untreue, Rache, Ver-

geltung sind Lieblingsmotive, Zähigkeit, Mut zu Gut und Böse, alle spartanischen, soldatischen Tugenden werden hier wach: „Lewwer duad üs Slaav." Das Grausen früherer Zeit wie das Grausen der Gegenwart: Mord-, Schlacht-, Brand-, Pestbilder, die brennende Heide, die Nordsee — die „Mordsee" — die Wüste in Südwestafrika ist der Hintergrund. Das Wort Dehmels in einem Gedichte: „der Trotzigste der Dichter, Liliencron" drängt sich einem bei den Balladen auf. Aber auch der Humor fehlt nicht. Was ist aus der Wunderkalendergeschichte vom alten Steinkreuz am Neuen Markt in Berlin-Cölln für eine Prachtballade geworden vom versoffenen Genie, an dem selbst der gelästerte Herrgott seine kaum unterdrückte Freude hat:

Gottvater hat es auch gehört,
und denkt: Mein Musikante,
du bist zwar sehr vom Wein betört
und torkelst an der Kante,
du bist ein liederliches Vieh,
doch bist und bleibst du ein Genie,
das ist das Amüsante.

Strachwitz und Fontane mögen anfangs Liliencrons Vorbilder gewesen sein, aber bald findet er seine Form, und die Balladen werden straffer von Jahr zu Jahr, bis schließlich Balladen von solcher Geschlossenheit entstehen wie „Das Schlachtschiff Téméraire. 1796."

Der Morgenruf will verklingen,
  keine Nachtwache legt sich aufs Ohr,
die Blaujacken summen und singen
  beim Putzen von Raum und Rohr.
Der Morgenruf will verklingen,
das Schiff fährt mit schwellenden Schwingen,
die Blaujacken summen und singen
beim Putzen von Raum und Rohr.

Lustig! Laßt die Lunten glimmen,
  Téméraire! Téméraire!
Los, Kartaunen: Löst die Stimmen,
  Téméraire! Téméraire!
Lustig! Laßt die Lunten glimmen,
los, Kartaunen: Löst die Stimmen,
laßt in Liebe uns ergrimmen
für unser Schlachtschiff Téméraire.

Der Mittagsruf will verklingen,
  die Schlacht gebar sich schwer,
das Schiff fliegt mit sausenden Schwingen,
  sie laden Geschütz und Gewehr.
Der Mittagsruf will verklingen,
das Schiff fliegt mit sausenden Schwingen,
die Blaujacken summen und singen
und laden Geschütz und Gewehr.

Wut und Weh aus Donnerschlünden,
  Téméraire! Téméraire!
Wer bleibt nach, wer wirds verkünden,
  Téméraire! Téméraire!
Wut und Weh aus Donnerschlünden,
wer bleibt nach, der Welt zu künden,
wie sich Tod und Ruhm verbünden
auf dem Schlachtschiff Téméraire.

Kein Abendruf will erklingen,
  die Sonne taucht unter in Blut.
Und Geisterstimmen singen
  von Lorbeer und Löwenmut.
Es breitet die Nacht ihre Schwingen,
kein Abendruf will erklingen,
nur Geisterstimmen singen
von Lorbeer und Löwenmut.

Fern im letzten Abendschimmer,
  Téméraire! Téméraire!
Treibt das Schiff im Flutgeflimmer,
  Téméraire! Téméraire!
Fern im letzten Abendschimmer
treibt das Schiff im Flutgeflimmer,
doch in Englands Liedern immer
lebt das Schlachtschiff Téméraire.

Und dies Gedicht ward Liliencron noch 1903 immer wieder zurückgewiesen! —

Liliencron

Ein großes Panorama, wechselnd in Licht und Schatten, so erscheint dem Rückblickenden Liliencrons Lyrik. Denn was ist ihm der Dichter?

Ein Dichter ist? Der, der mit leichten Beinen
in Schlamm und Blumen auf der Erde steht.
Dem Veilchenduft und Stallgestank von Schweinen,
ob ‚schön', ob ‚häßlich', um die Nase weht.
Der Seidenhemden oder Bauernleinen
gebraucht, wie's ihm beliebt; Fluch wie Gebet
sein Erstes sei: Den Boden recht begreifen,
in dem des Menschen Lebenskerne reifen.

Die Engel geigen ihm vom Himmelssaal,
die Hölle muß ihm ihre Teufel schicken;
tief muß er schaun in alle Pein und Qual,
die Freude muß vor Freude ihn ersticken.
Er kämpft mit Gott, er ruft ihn im Choral
er will in Nacht und Not zusammenknicken.
Verleiht ihm dann die ewige Phantasie
noch Sternenflügel, wird er ein Genie.

Poggfred

Im „Poggfred", dem „kunterbunten Epos", stehen diese Verse. Poggfred, das ist der Name für ein erträumtes Dichterheim, weltabgeschieden, in der Heide, in der Nähe von Knick und Torfbruch, Brache, Teich und Moor, und an Sturmtagen hört man die Nordsee murren. „Poggfred", das ist das Werk, dem der sonst seines Nachruhmes nicht sichere Dichter die größte Zukunft prophezeite. Als „ein Wahrzeichen tapferer Ironie" hoffte er, werde es eine spätere Zeit anerkennen; sie werde drin manches finden, was die damalige erlebt habe:

„Die philiströse Erbärmlichkeit des Alltagstreibens, die soziale, moralische und religiöse Heuchelei, die feige Bekrittelung aller starken Triebe, den trotzdem unhemmbaren Flug der persönlichen Phantasie, die unausrottbare Freude am natürlichen Dasein, an den Abenteuern der Liebe, des Krieges und des Weltverkehrs, vor allem aber den unumschränkten Humor des ganz auf sich selbst gestellten Weltmanns, der zu jeder Gemeinheit des menschlichen Schicksals schließlich doch immer sagt: Je m'en fiche."

Ein Epos ist „Poggfred". Freilich mit der Erwartung auf eine in sich geschlossene, kunstvoll gesteigerte einheitliche Handlung oder nur Haupthandlung darf man nicht an das Gedicht von Spiel und Laune herantreten. Es ist „kunterbunt".

Dies ist ein Epos mit und ohne Held,
ihr könnts von vorne lesen und von hinten,
auch, aus der Mitte, wenn es euch gefällt.

Es ist ein Dichterleben, ein Dichtertraum, reich und bunt: seine letzte und einzige Einheit ist der Erlebende und Gestaltende, der, wie es kommt, „Erinnerung, Traum, Erlebnis, Phantasie" scheidet und durcheinander mischt, der Herr auf Poggfred: Liliencron. Und es ist der ganze wunderlich vieldeutige, weil wundersam nachgiebige Liliencron, den das Epos enthält: der Verskünstler, der in Stanzen und Terzinen seine Virtuosität zu reimen und rhythmisieren zeigt — der Philisterhasser, der oft zu breit und eintönig und mit schwachen Worten sich empört — der Dichter der Liebe, der die moralinsauren Kritiker von sich abschüttelt, der zu der reichen Schar seiner

Frauen- und Mädchengestalten ein paar neue köstliche fügt, die „kleine Fite“ und Heilwig Wohnsfleth vor allen andern, der von den Abenteuern immer den Heimweg findet zu der Herrin von Poggfred und seinen Kindern Abel und Wulff — der Melancholiker, der gegen seinen Pessimismus den Humor als Waffe hat:

Humor, Humor, Landsleute! Laßt uns lachen!
Laßt uns nicht immer schiefe Mäuler machen

— der Soldat und der Krieger, der Jäger und der Wanderer durch die Natur, die er zu unerhört reicher Anschauung bringt: man stelle nur mal die Frühlingsstrophen zusammen oder die Meeresstrophen: immer anders, immer neu — der Liebhaber alter Chroniken, der Balladendichter, der uns z. B. die düstere Brudermordgeschichte auf „Frerk Frerksens Werft“ oder eine lustige Nonnenballade erzählt — der Dichter vom Tode, der in dem Cantus „Die Rennbahn“ Hunger, Pest, Krieg und Tod selbst über seine geliebten Reitergenerale Zieten und Seydlitz triumphieren läßt. Und schließlich der Träumer, der Phantast. Da sieht er ein Bild vom jüngsten Gericht, die Wikinger tauchen auf, ein Narr spielt ein Menuett, da kommen Hand in Hand aus einem Busche Cäsar und Hannibal, Friedrich der Große und Napoleon.

Der Narr fiel aus dem Menuett indessen
in einen Marsch und wilden Schlachtenton.
Nun muß sich Hannibal mit Caesar messen
und Friedrich boxen mit Napoleon;
und, interessant, mit Fauststoß und Finessen
sucht jeder Lorbeer sich und Ruhmeslohn.
Der Brandenburger schlug den Franzenstreiter,
die andern stritten unentschieden weiter.

Da schrie dem Clown ich zu: Halt ein, du Schuft!
Und riß das Pfeifchen ihm von seinen Zähnen.
Weg da! Halt ein! Und alles schwand in Duft;
erschöpft muß ich mich an ein Bäumchen lehnen.
Rings um mich her wards still wie Grab und Gruft,
und nichts mehr ließ mich jenes Spukbild wähnen.
Nur schwang den Krückstock noch der alte Fritze:
Laß er hinfüro solche Schelmenwitze.

Oder er träumt auf einem Heidehügel Schleswig-Holsteins unter drei Kiefern, die Kiefern werden zu Pinien, die Pinien zu Palmen, der Weg wird zur via dolorosa. Er sieht den Zug nach Golgatha, er ist mit im Zuge, hilft mit Christum packen und ans Kreuz schlagen. „Unsterbliche auf Reisen“, seine Meister Dante und Byron begegnen ihm: „hehr, hoheitsvoll mit weich verschlossenem Mund“ der edle Ghibelline, „leuchtend“ und „schön wie Satan in der Sündennacht“ der große Lord. Ein „sonderbarer Herr vom Mars“ steht dem Dichter ein andermal Rede, und einmal geht es „von Stern zu Stern“. Hier hat wirklich ein Dichter, „weil er den furchtbaren Ernst unseres Lebens aus innerster Erfahrung begriff, weil er sich frei davon machen wollte, frei von der grausigen Notwendigkeit und notwendigen Grausamkeit, vor der sein empfindliches Gewissen immerfort in Entsetzen geriet“, das menschliche Leben zu einem „bunten“, zu einem „launischen Spiel der Natur umgedichtet“, wie Dehmel seines Freundes Kunst deutete. Ein Ideenstarker

Liliencron wird eine andere Rettung suchen, dem Anschauungsseligen lag sie nahe. Mit dem Kunstwerte des Poggfredgedichtes, als des Gedichtes, in dem diese Lösung den stärksten Ausdruck fand, hat die Frage nichts zu tun. Ich glaube, auch dem das Leben anders Wertenden kann dies Gedicht — solcher und anderer theoretischer Bedenken zum Trotz — bei jedem neuen Lesen lieber und lieber werden.

Dramen Ein Dramatiker ist Liliencron nicht. Der strenge Bau fehlt seinen Dramen: Die Personen kommen und gehen, wahllos, wie der Dichter sie braucht. Die Monologe sind voll lyrischer Schönheiten und die Erzählungen von Schlacht und Tod, wie etwa der Bericht des Kämmerers Josias Qualen über den Tod Adolfs, des letzten Schauenburgers in dem Schauspiel „Die Rantzow und die Pogwisch", sind oder wirken wie Balladen. Reiche, ritterliche Bilder mit all ihrem westöstlichen Glanz werden aufgerollt. Die Helden der Dramen sind die alten Geschlechter von Schleswig-Holstein, ein Kaiser Heinrich VI., die Merowinger, also die Helden auch der Balladen. Und sehr bezeichnend: man glaubt an sie, wenn von ihnen erzählt wird, treten aber Gestalten wie der in Blut watende Heinrich VI. in „Der Trifels und Palermo" und die achtzigjährige Brunhilde in den „Merowingern" auf, so haben sie etwas viel zu einfach Klobiges, Klotziges, zu Bluthundmäßiges. Liliencron ist kein Dramatiker.

Romane Er ist auch kein Künstler des Romans. Das Tagebuchartige der Bekenntnisse sprengt jede Form. Aber die Romane sind interessante Zeugnisse für seine Zweifel, seine Sorgen, seine Wünsche. Mit der Not hat er im Leben zu kämpfen; im Romane ist er der reiche Besitzer vieler Millionen, der Literaturgraf, der Mäcen deutscher Literatur, der reiche Kai, der das Leben führt, das Liliencron sich vergebens wünschte. Tagebücher sind auch zum Teil seine Novellen. Sie enthalten köstliche Schilderungen der Heimat des Dichters und auch (im Bande „Könige und Bauern") einige treffliche historische Novellen, Erzählungen oder Charakteristiken, halb Geschichtsbilder, halb Dichtungen. Liliencron beschreibt z. B. im Chronikstile den Sieg der Dithmarschen in der Schlacht bei Hemmingstedt, er erzählt von der blutigen Rache zweier Seeräuber, er gibt in „Geert der Große von Holstein" ein herrliches Kulturbild eines Jahrmarktes zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, um dann seiner Freude an Raufbildern freien Lauf zu lassen: der Raufer freilich muß eine edle Mannesnatur sein, beides vereinigen, „antike Größe und verschlagenste Indianerlist". Er liebt die komplizierten Menschen, einen König Gorm, der der weichste Liedersänger ist, dabei ein schlangenkluger Staatsmann, der betrügt, wo er kann, und doch der Tapferste ist in der Schlacht, der ein nüchternster Rechenmeister und doch ein phantastischer Poet ist; Liliencron liebt eine Line Blunck, die ein Wesen ist wie Fredegunde, die Merowingerin: körperlich von unbeschreiblicher Schönheit, ein überzartes Geschöpf mit gleichmäßig weißer Gesichtsfarbe, schwarzen Haaren und den blauesten Veilchenaugen, und trotzdem ein Wesen von unbezähmbarer Mordlust.

Kriegsnovellen Auf einem Sondergebiete aber schafft Liliencron etwas seiner Lyrik Ebenbürtiges: in den „Kriegsnovellen". Viel umbildende Phantasiearbeit, viel feilende Kunst steckt in diesen Kriegsballaden in Prosa: vielleicht vergleicht mal einer ausführlich die in „Leben und Lüge" veröffentlichten Kriegstagebücher Liliencrons mit diesen späten Kunstwerken. Der ganze Ernst des Krieges, aber auch seine wehmütige Schönheit ist in diese Kriegsszenen gebannt,

Zeichnung von Hans Lindloff zu Detlev von Liliencrons Novelle „Umzingelt“.
Aus den Kriegsnovellen. Verlag von Schuster & Löffler in Berlin

Liliencron Lebensmutiges und Todestrauriges, Lebensabschied und Todestraum, Vaterlandsliebe und Kriegskameradschaft mit dem todwunden Feinde, Nationalsinn und Menschentum. Lichte Bilder wechseln mit solchen des Grausens, die Szene ist bald das Biwak, bald der Festungskrieg, die Feldschlacht, der Massensturm zum letzten Angriff, der Kleinkrieg mit Franktireurs, der Kundschaftsritt, die Attacke, der Platz der Kriegsleitung. Unvergeßlich prägen sich Gestalten ein, Typen wie der prächtige alte Sergeant Cizcan, der immer im Walde rieft und mit „Kuraschi" die Höhen stürmt, der achtzehnjährige blutjunge Fähnrich Schadius mit seiner Wut im Gefecht und seinem Liebeskummer, der kleine Leutnant Kühne, der immer etwas Delikates anzubieten hat, wo keiner sonst etwas zu brechen und zu beißen hat, und dann die prächtigen Generalsgestalten: jener sächsisch-thüringische Reitergeneral, im kurzgeschorenen weißen Haare, mit goldener Brille, der vor dem tollkühnen Reiterangriff nur die humoristischen Worte hat: „Ei, da wollen mer doch ämal de Lutterschi an'n Kopp nähm", und nach dem Angriff nur humoristisch konstatiert: „De Lutterschi haben mer", und als ganz anderer Typus jener Shakespearekenner, der den furchtbaren nächtlichen Angriff leitet, ein geistig überlegener Rechner, ein Dichter der Schlacht. Jedes Wort ist echte, phrasenlose Begeisterung, nie stört ein nur leise sentimentaler Klang; wenn Liliencron die Wehmut des Todes, den Frieden des Frühlings im Garten des Todes schildert, den Schmerz über einen toten Freund, da fällt auch eine Träne, aber eine Träne aus einem Mannesauge. „O Reiterlust! O Männertag!" so klingt es immer wie verhaltener Jubel aus dieser männlichen Kunst. Der Krieg lebt sogar in dieser Sprache, mit ihren kurzen, klaren Sätzen, in der geraden militärischen Art dieser Sprache, die doch wie durch Lauschen und Wachen im Kriege geschärft, alle feinsten Nuancen wiedergibt, Nuancen der Geräusche, der Linien, der Farben. Ein Manneswerk, auf das wohl zuerst jener ferne späte Träger seines Namens gezeigt hätte, an den der Dichter die Frage richtete, ob er seine Bücher kenne, liebe, ob er es vergebe, „daß einer deines Namens einst ein Dichter war":

Wirkung In der Parteigeschichte der Moderne hat Liliencron keine Rolle gespielt. Aber die Wirkung seiner Dichtung, an der alles, Sprache, wie Motivwahl, ungekünstelte Natur schien, war trotzdem auf einzelne tief und groß. An ihm wurden viele erst zum Dichter, seine frische Art, die Dinge zu sehen und zu gestalten, löste anderen, jüngeren, erst die Zunge, gab ihnen zu ihrer Art erst den Mut. Das haben Dichter wie Timm Kröger, Gustav Falke und Otto Julius Bierbaum, das hat von jüngeren z. B. Karl Busse Liliencron dankbar bekannt.

Verlagszeichen von Schuster & Löffler in Berlin gezeichnet von Jos. Sattler

Zweites Kapitel

Lyriker um Liliencron

Gustav Falke

Gustav Falke

Im Jahre 1890 las der Hamburger Klavierlehrer Gustav Falke, ein Neffe des bekannten Kunst- und Kulturhistorikers Jakob von Falke, in der Münchner „Gesellschaft" eine Erzählung eines ihm bisher unbekannten Dichters, „Die Mergelgrube" von Detlev von Liliencron. Sein erster Weg war in die Buchhandlung, er kauft sich die „Adjutantenritte", die „Gedichte". „... sie waren wie eine Offenbarung für mich. So hatte in früheren Jahren Goethes Lyrik zuerst auf mich gewirkt" bekannte er später. Und Glückszufall oder Bestimmung: nach ein paar Wochen kommt ein Brief aus München: Liliencron schreibt ihm, Liliencron rühmt die zwei Gedichte, die Franzos in der „Deutschen Dichtung" von Falke abgedruckt hatte: das „Strandidyll" und den „Gang durchs Fischerdörfchen". Seit jenem Brief ist Falke „Lyriker mit etwas Selbstvertrauen". Liliencron ist ihm der „Entdecker" gewesen, der ihn „auf den rechten Weg wies", ward ihm „der Führer, Lehrer und Freund ..., der Fünfzigjährige dem Vierzigjährigen".

Mynheer der Tod

So alt war Falke fast, als seine erste Sammlung „Mynheer der Tod und andere Gedichte" 1891 erschien. Er war 1853 in Lübeck geboren. Er wollte studieren, er sollte Buchhändler werden, er ward in Hamburg Klavierlehrer, dann Dichter, einer der wenigen sogar, denen später die öffentliche Auszeichnung nicht versagt blieb, ein lebenslänglicher Ehrensold seiner zweiten Vaterstadt Hamburg.

Tanz und Andacht

Aus dem ersten Gedichtbande und noch aus dem zweiten „Tanz und Andacht" (1893) erkennt man, woher Falke kam: außer von Liliencron von Storm, von Conrad Ferdinand Meyer. Ich weiß: Falke hat über die neunmalweisen Kenner gespöttelt, die einem Dichter nur die „Gevattern" vorhalten. Aber kein Dichter ist ohne Tradition: jeder hat irgendwo seine erste seelische Heimat. Und die war für Falke bei diesen Dichtern, bei ihnen war ihm wohl, dem naturseligen heidefrohen Norddeutschen bei Storm, dem nach letzter Knappheit und nach dem „großen stillen Leuchten" sich sehnenden lyrischen Bildner bei Meyer, dem von frischer Männlichkeit und urwüchsiger Menschlichkeit Benommenen bei Liliencron, wie ihm dagegen nie wohl war bei Heine. Am stärksten wirkt Liliencron, als Realist, als Phantast, als Kritiker, als Vorbild für Lamentationen, über Lyrikerelend und Philisterenge. Man hört seinen Tonfall aus Versen wie:

Stellung zu Liliencron

Zweimal, dreimal in der Woche
treff ich auf das kleine Mädchen,
auf das hübsche kerngesunde,
wangenrunde kleine Mädchen
Mit dem lila Sommerhut.

Man hört ihn aus den Eingangsversen der Vision „Auf einem andern Stern".

„Die Purpurdecke deines Zeltes hebt
ganz langsam eine schmale weiße Hand. . . ."

Man trifft auf die grelle Gegenüberstellung von Tod und Leben: Liliencron der Soldat hatte das Bild mit seinen lebenden Augen so oft geschaut, ehe er

Gustav Falke

es auch auf andere Verhältnisse als die des Krieges und auf Phantasievisionen übertrug. Falke sieht den Gegensatz von Tod und Leben versöhnter, mehr mit den geschlossenen Augen der Traumseele. Und diese Traumseele ist „Tanz und Andacht". Eine köstliche Selbstcharakteristik, die wunderknapp das Wesen dieser Dichtung bezeichnet, die Grazie, Scherz und Laune, harmonisches Formen- und Farbenspiel, Springen und Schweben und stilles Sichversenken in die Welt des Gefühles, ein Horchen auf die feinsten Stimmen in der eigenen Brust und in der Natur ist, auch ein weises Sichbeschränken. Kein Beschränken ohne zunächst Entsagung: man ahnt den Sturm fremder Sehnsucht, den Liliencrons reichere dichterische Welt in ihm entfacht haben mag: nach Leidenschaft muß der Gefriedete, in dem der Dichter erwacht war, gebangt haben, nach Lust und Qual eines großen Erlebnisses. Er schreibt erotische Gedichte, aber echte Leidenschaft ist ihm versagt, alles Bacchantische liegt ihm nicht. Und er entsagt, ein Zeichen, daß er die eigene Natur erkannt hat, in dem Gedichte „Aus dem Takt":

Mein Weib und all mein holder Kreis,
mein Kind und all mein lachend Glück.
Ich rühre an die Saite leis,
wie hell klingt es zurück.
Nur manchmal, wenn von ferne ich
die großen Ströme rauschen höre,
wenn sich der vollern Lebenschöre
ein Ton in meine Stille schlich,

schrei laut ich auf und hebe Klag:
Mehr Licht, mehr Licht, nur einen Tag!
Und blutend leg ich, abgewandt,
mein Herz in eure Liebeshand,
bis es von aller Angst entbunden
und wieder seinen Takt gefunden,
den Gleichtakt zwischen Wunsch und Pflicht.
Herddämmerglück, Herddämmerlicht.

Das Schicksal, das man sich schafft, ist ihm versagt, aber er darf beten um das Schicksal, das man erduldet.

Herr, laß mich hungern dann und wann,
satt sein macht stumpf und träge,
und schick mir Feinde, Mann um Mann,
Kampf hält die Kräfte rege.

Gib leichten Fuß zu Spiel und Tanz,
Flugkraft in goldne Ferne,
und häng den Kranz, den vollen Kranz,
mir höher in die Sterne.

Mottokreis

„Der Gleichtakt zwischen Wunsch und Pflicht. Herddämmerglück, Herddämmerlicht." So könnte man einen Zyklus Gedichte überschreiben, der in allen Falkeschen Sammlungen wiederkehrt, heißen sie nun „Zwischen zwei Nächten" (1894) oder „Neue Fahrt" (1897), „Mit dem Leben" (1899), „Hohe Sommertage" (1902) oder „Frohe Fracht" (1907). Der Mensch spricht aus ihnen, der sich diesen „Tageslauf" schrieb:

Sitz ich sinnend, Haupt in Hand gestützt:
Schöner Tag, hab ich dich recht genützt?

Einen guten Becher froh geleert,
kräftig einem argen Wunsch gewehrt.

Einen Kuß auf meines Weibes Mund,
Liebesgruß in früher Morgenstund.

Leuchtend kommt aus ewigem Sternenraum
noch zuletzt ein seliger Dichtertraum,

Sorg ums Brot in treuer Tätigkeit,
Offnes Wort in scharfem Männerstreit.

sinnend sitz ich, Haupt in Hand gestützt:
Schöner Tag, ich hab dich recht genützt.

Und der Künstler spricht aus ihnen, der folgendes Gedicht „Der Dichter" überschrieb:

Links, vom Herd, ein Knistern. Leise, leis.
Asche wird ein letztes dürres Reis.

Zwischen beiden Mahnern sitzt und sinnt
einer, der an goldnen Fäden spinnt,

Rechts der Wanduhr harter, fester Schlag,
rastlos kreist der Zeiger durch den Tag.

eine feine, hohe Brücke schlägt,
die ihn über Tag und Stunden trägt

Lautlos flammt ein Feuer und erhellt
eine zeitentrückte heitre Welt.

Gustav Falke
Nach dem Bildnis von Hans Olde

Der Gatte und Vater spricht Worte der Freude und des Dankes zu der Frau an seiner Seite, der „Tempelhüterin" seines Friedens. Ein wenig herbstliche Wehmut kommt später dazu. Einmal ringt er schwer in einer neuen, qualvoll schönen Liebe. Aber er findet den Weg zurück. Die Kindergedichte mehren sich von Sammlung zu Sammlung: ihre sprachliche Form wird das Platt. Falke schreibt Texte zu Otto Speckters Katzen- und Vogelbuch und gibt noch als drittes Kinderbilderbuch „En Handvull Appeln. Plattdütsche Rimels vor unse Gör" (1906) heraus.

Entwicklung des Lyrikers

„Vom Malerischen zum Dichterischen vorzudringen, vom Blendenden zum Schlichten, vom Lauten zum Stillen" — das ist der Weg, den Falke zu gehen, wie er selbst sagt, in seinen Gedichten bemüht war. Er hat das Wort gefunden, das seine Lyrik bezeichnet: „stilles inneres Erleben ... verdichtet zu Wort, Ton, Gestalt". Selbst in seinen Balladen ist kein „lärmendes Geschehen". Die Stille sagt ihm mehr, das Schweigen spricht, der „Schritt der Stunde" klingt:

Der Schritt der Stunde, wenn du schlaflos liegst,
und die Gedanken sich wie Schwalben jagen,

wenn sehnend du bis an die Sterne fliegst
und leer zurückkehrst, flügellahm, zerschlagen.
Der Schritt der Stunde, wenn du schlaflos liegst,
und aus dem Dunkel starren stumme Klagen,
daß du dich schluchzend in die Kissen schmiegst
und weißt nicht ein und aus. Schon wird es tagen,
das Leben jauchzt auf tausend hellen Geigen,
du aber hörst nur durch den muntern Reigen,
nachzitternd, dumpf, wohin du fliehen magst,
den Schritt der Stunde, da du schlaflos lagst
und rangst und fühltest in fruchtlosem Klopfen
an Gottes Pforten deine Kraft vertropfen.

Die Sehnsucht wird wach:

Unruhig steht die Sehnsucht auf,
ihr ist so schwül, sie atmet tief,
und hundert Wünsche stehen auf,
die sie am müden Tag verschlief.

Sie rührt der Mutter an den Saum,
der Mutter Nacht, die achtet's kaum,
und denkt, es wär der Wind, der strich.
Die Wimper hebt sie wie aus tiefem Traum
und lächelt irr und wunderlich.

Und dann sind wieder in diesen Gedichten die Schauer unheimlicher Stunden wie weggeweht. Und man spürt das, was der Dichter sein nannte seit seiner frühesten Jugend: „ein heimliches Lachen, eine stille Freude und ein wunderliches Hoffen auf irgend etwas, was da wohl kommen muß". Ein lebensfröhlicher Mensch treibt mit den fröhlichen Kindern der Welt ein schalkhaftes Spiel, der Humor feiert Feste, man möchte auch ein paar ausgelassenere Kneipgedichte nicht missen. Aber lieber noch geht man mit ihm durch den Morgen, den jungen Tag: die Fülle der Bilder, die er für ihn findet, scheint unausschöpfbar. Und Falke kennt wie Liliencron und Storm die einsamen Feldwege seiner Heimat und ihren Zauber:

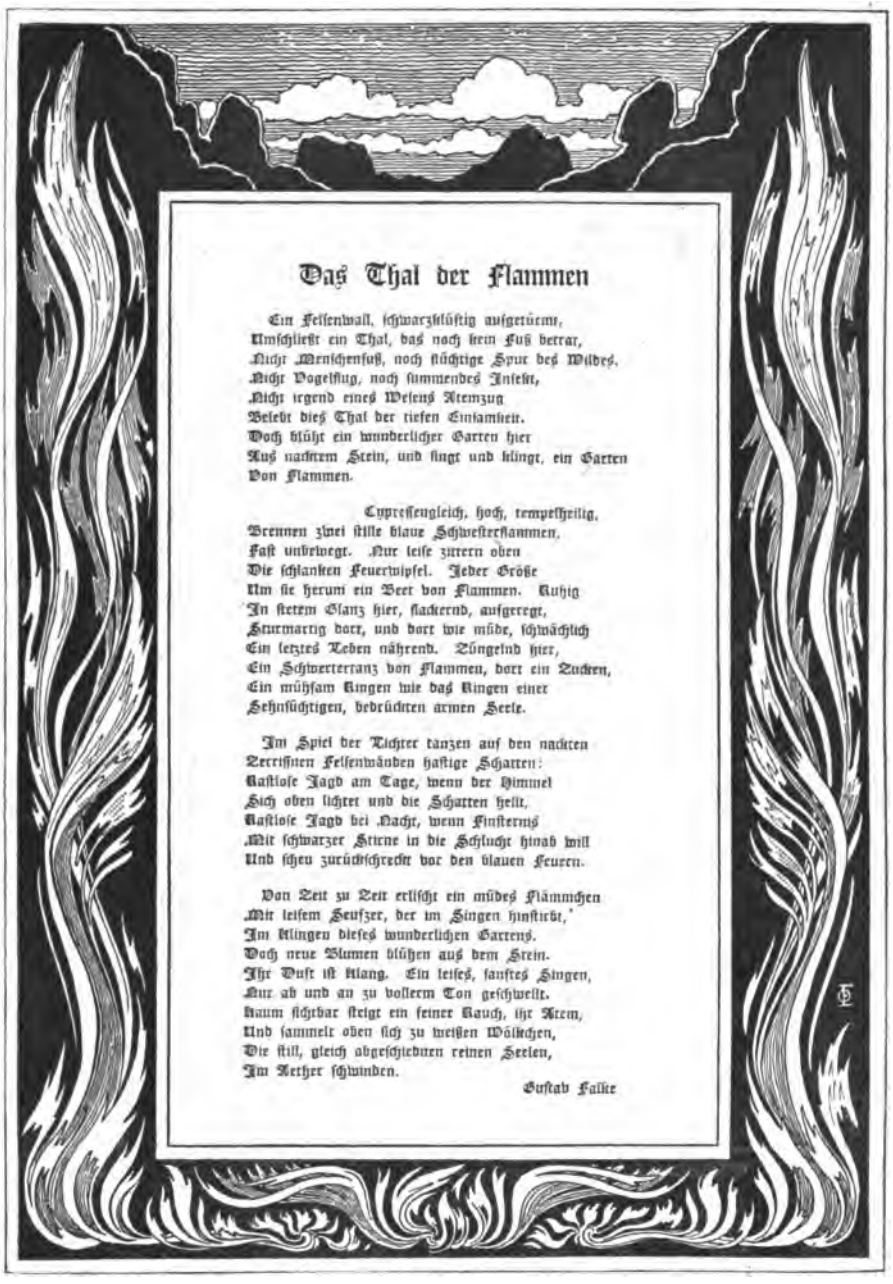
Einsamer Weg längs Graben und Wall,
winzigsten Lebens Wiederhall:
Mückengesumm,
und im Grase die Grille.

Reifender Halme weiches Gewelle,
drüber die flimmernde Mittagshelle,
und ringsum
die Stille — die Stille —

Ein andermal aber verschwimmt Wirklichkeit und Traum, und der Dichter schafft — man muß auch von diesem Falke Proben geben — ein Traumland. Es taucht etwa auf „Das Tal der Flammen" oder „Die Regeninsel":

Auf eines fernen Ozeans grauen Wassern,
die nie ein Sturm aus ihrer Ruhe rüttelt,
ragt unter schwerem, ewig trübem Himmel
in flachem Anstieg eine stille Insel.
So lang des Meeres schläfrig träge Wellen
mit schmutzig gelbem Schaum den Strand umkränzen,
seit tausenden von Jahren, rieselt endlos
derselbe sanfte Regen aus den Wolken
und näßt den Boden, dessen üppige Wildnis
die Feuchte trinkt mit immer durstigem Mund.
Und ewig plauscht und plantscht und plitscht und platscht es.

Eintönig, rhythmenlos, tropfts von den Zweigen,
gluckst seufzend von den Ranken, fällt von Halmen
wie Tränen ab und klatscht in tausend Tümpel,
lehmfarbige Lachen, und verspritzt, zerstäubt.



Das Thal der Flammen

Ein Felsenwall, schwarzklüftig aufgetürmt,
Umschließt ein Thal, das noch kein Fuß betrat,
Nicht Menschenfuß, noch flüchtige Spur des Wildes,
Nicht Vogelflug, noch summendes Insekt,
Nicht irgend eines Wesens Atemzug
Belebt dies Thal der tiefen Einsamkeit.
Doch blüht ein wunderlicher Garten hier
Aus nackrem Stein, und singt und klingt, ein Garten
Von Flammen.

Cypressengleich, hoch, tempelheilig,
Brennen zwei stille blaue Schwesterflammen,
Fast unbewegt. Nur leise zittern oben
Die schlanken Feuerwipfel. Jeder Größe
Um sie herum ein Beet von Flammen. Ruhig
In stetem Glanz hier, flackernd, aufgeregt,
Sturmartig dort, und dort wie müde, schwächlich
Ein letztes Leben nährend. Züngelnd hier,
Ein Schwerterranz von Flammen, dort ein Zucken,
Ein mühsam Ringen wie das Ringen einer
Sehnsüchtigen, bedrückten armen Seele.

Im Spiel der Lichter tanzen auf den nackten
Zerrissnen Felsenwänden hastige Schatten:
Rastlose Jagd am Tage, wenn der Himmel
Sich oben lichtet und die Schatten heilt,
Rastlose Jagd bei Nacht, wenn Finsternis
Mit schwarzer Krone in die Schlucht hinab will
Und scheu zurückschreckt vor den blauen Feuern.

Von Zeit zu Zeit erlischt ein müdes Flämmchen
Mit leisem Seufzer, der im Singen hinstirbt,
Im Klingen dieses wunderlichen Gartens.
Doch neue Blumen blühen aus dem Stein.
Ihr Duft ist Klang. Ein leises, sanftes Singen,
Nur ab und an zu vollerm Ton geschwellt.
Kaum sichtbar steigt ein feiner Rauch, ihr Atem,
Und sammelt oben sich zu weißen Wölkchen,
Die still, gleich abgeschiednen reinen Seelen,
Im Aether schwinden.

Gustav Falke

Seite aus **Pan II** (1896) Heft 5, Umrahmung von **Otto Eckmann**

Baumrieſen, deren naſſe blanke Äſte
Schlammfranſen ſchmücken, als ob geſtern erſt
die Inſel aus den Fluten ſich erhoben,
beſchatten mächtige Farrenwedelwälder
und dicke, fleiſchige, tellerförmige Blätter
von Sumpfgewächſen rings und hochgeſtielte
farbloſe Blumen, die in ſchwammigen Kelchen
den Regen fangen, der in feinen Bächen
der ſchwanken Becken Ränder überrinnt,
und ewig plauſcht und plantſcht und plitſcht und platſcht es.

Fremdartige Vögel horſten auf den Bäumen
mit fettigem, ölglänzendem Gefieder
und ſchwarzem, abgeſtumpftem Entenſchnabel.
Aus lehmiger Erde bauen ſie die Neſter
den ſchlick-ſchlammumhüllten Waldkoloſſen
in ihre breiten Arme. Klagen klingen,
gebrochen, ſchrill, die wunderlichen Rufe
der großen grauen Tiere, die mit leiſem,
faſt regungsloſem Flug die weite Öde
der See beſtreichen und nach Fiſchen fahnden.

Seltſame, ſtumme Stelzenvögel jagen
im Sumpf nach feiſten, plumpen Rieſenfröſchen,
und fabelhafte Weſen, halb der Otter,
halb einem Eichhorn gleich, mit Flatterflügeln
wie eine Fledermaus, nur größer, führen
ein wunderliches, drolliges Doppelleben,
halb Vogel und halb Fiſch, in all dem Naß.
Und ewig plauſcht und plantſcht und plitſcht und platſcht es.

Doch märchenhafter noch als dieſe Tiere
ſind hier die Menſchen. Klein, breitmäulig, ſchielend,
mit Karpfenaugen unter wulſtigen Lidern,
und fiſchgeſchwänzt, Schwimmhäute an den Händen,
ſo liegen ſie, aus ihren Bieberhütten
hervorgekrochen, paarweis und in Rudeln,
gleich Robben rings am Strande auf den Bäuchen,
Sieſta haltend in den Mittagsſtunden
und ſchläfrig grinſend, wenn mit lautem Klatſchen
ein Fiſch ſich aus den kaum bewegten Fluten
des müden Meeres in den Regen ſchnellt.

Und ewig plauſcht und plantſcht und plitſcht und platſcht es.
Aus grauem Himmel auf die traurigen Leiber
der Robbenmenſchen, rollt in runden Perlen,
in kleinen Kügelchen herab und löſt ſich
in Tropfen, zitternd, zögernd, von den breiten,
ein wenig aufgeſtülpten Naſen ab.

Ein tiefes Schnarchen knurrt am Ufer hin.
Und manchmal lacht ein leiſes, fettes Kichern
wie hinter vorgehaltenen Händen auf,
wenn hinterrücks ſo ein geſchwänzter Schäker
mit langem, ſpitzem Schilf ein Mädchen kitzelt,
das nur ſo tut, der Schelm, als ob es ſchläft.

Gustav Falke
Erzählungen

Der Lyriker Falke hat einen eigenen Ton, nicht der Erzähler. Seine ersten Romane „Aus dem Durchschnitt“ (1892) und „Landen und Stranden“ (1895) haben doch zuviel von der naturalistischen Technik des „Nebeneinander“, und ihre Typen sind bekannt. Und ebenso gibt es für den Typus des „Mannes im Nebel“ (1899) in der erzählenden Literatur der Zeit größere Vorbilder. Jugend-, Erziehungs-, Bildungsromane sind Falkes letzte erzählende Werke. Nun hat sich in den letzten zehn Jahren fast eine Tradition gebildet der Darstellung der Kindheit und Jugend. Man kann fast sagen: so wenig vor hundert Jahren einem Dichter ein Kind, ein junger Mensch gelang, so wenig kann der heutige Typus ganz mißlingen. Wir wissen heute nicht, welche Romane die Zeit aus der Flut der Kindheitsgeschichten als Typus aufbewahren wird. Aber trotz episodischer Schönheiten: Falkes Romane werden es wohl kaum sein, weder „die Kinder aus Ohlsens Gang“ (1908), noch „Drei gute Kameraden“, noch „Klaus Bärlappe“ (1910).

Karikatur von Max Brinckmann
Lustige Blätter 1903 Nr. 35

Carl Busse

Carl Busse

Ein Volksdichter, nur kein Literaturdichter, das möchte wohl Carl Busse (geb. 1872 in Lindenstadt in Posen) sein. Von allen verstanden werden, nicht nur von einem kleinen Häuflein Exklusiver, das ist wohl sein Streben. Er sieht sich um in seiner Zeit und findet fast nur Literaturdichter, Dichter für Exklusive. Er zählt zu ihnen Dehmel, Holz, ja sogar Falke. Von den Toten ist ihm ein Literaturdichter C. F. Meyer, keiner Emanuel Geibel. Ich glaube, er rechnet sich den sein Wesen nicht richtig bezeichnenden Namen eines „modernen Geibel“ als Ehrennamen an: er hat Geibel ja auch warm verteidigt, wie er — in einer Zeit der Hebbelbewunderung aus Mode sicher ein Zeichen seines immer starken Mutes der offenen Aussprache eigener abweichender Überzeugung — seine Abneigung gegen den „dunklen stets auf der Flucht vor sich selbst begriffenen“ Hebbel nicht verhehlt hat.

Sein lyrisches Ideal

„In die großen Dichterbahnen lenken wir wieder ein“ — dies Motto trug 1892 ein Gedichtbuch von fünf jungen Dichtern, deren erster Carl Busse war. Das vieldeutige Motto klärte sich nach der Lektüre der Verse zu einem vielleicht nicht gewollten Bekenntnis zum Eklektizismus. Denn in „großen Bahnen“ geht der Eklektiker; er braucht, mindestens als Grundlage, Bekanntes, Gewohntes, Formen, in denen das Volk denkt, fühlt, in denen man es denken, fühlen gelehrt hat, die es stillschweigend übernommen hat, ohne zu ahnen, daß auch sie einmal nur für „Exklusive“ waren. Und bestimmten Gefühlen, Motiven, Stoffen gibt das künstlerische Bedürfnis des Volkes den Vorzug. Es will Frische, Natürlichkeit, Optimismus, auch Wehmut und Sehnsucht, es verlangt Nahrung für bestimmte religiöse Grundgefühle. Es will nicht Bekanntes noch einmal hören, aber anklingen hören, es will nicht Kopien, aber Variationen und Kombinationen bekannter ihm lieber Gedanken, Gefühle, Bilder, Symbole. Dieses Bedürfnis befriedigt der Eklektiker. Man darf sich

Eklektizismus

Carl Busse

Photographie Becker & Maaß in Berlin

unter ihm keinen kühlen Rechner denken, der echte Eklektiker ist ein naiver Verwalter und Verwerter des großen Ideen- und Formenschatzes früherer Künstler, deren Werke jetzt Volkseigentum geworden sind. Sein Lied singt und klingt, nur ist er kein Schöpfer neuer Formen, kein Künder neuer Ideen, sondern ein Variantenspieler.

Carl Busse hat viel von einem solchen Eklektiker. Unbewußt variiert er Ideen, Melodien, Stimmungen von ursprünglich sehr exklusiven Dichtern wie Novalis, Eichendorff, Lenau, Storm, Schoenaich-Carolath; von Modernem hat Liliencrons frische Bilderwelt am meisten die Phantasie Carl Busses befruchtet. Er hat selbst erzählt, daß die Bekanntschaft, die der Sechzehnjährige mit Liliencron machte, entscheidend für ihn war. Und man spürt das. Man lese das Gedicht „Rote Husaren“:

es traben rote Husaren
über die ferne Chaussee.
Rings in rundblühenden Scharen
steht roter Wiesenklee,

Leuchtende Sonnenkronen
glühn über Land und Luft,
es reiten die beiden Schwadronen
in lauter Glanz und Duft.

Die schmetternden Fanfaren
durchklingen die Sommerruh,
die roten Königshusaren
reiten immerzu . . .

Abſchied im Frühling

von **Carl Buſſe**

Sie ſtand an der Tür und ſchützte die Augen vorm Licht
Sie ſagte nur immer: „Ich glaub' es nicht.“
Sie ſagte nur immer: „. . . . und daß ich jetzt gehe
Und daß ich dich niemals mehr wiederſehe . . .“
Mehr ſagte ſie nicht. Und vom Erker ſtahlen
Durchs ganze Zimmer ſich Sonnenſtrahlen

Ihr Hemdchen fiel nieder, wir ſtritten und beide
Ich hörte das Raſcheln von ihrem Kleide.
Dann wollt' es ihr dreiß in die Augen kommen,
Da hab' ich ſie raſch an die Bruſt genommen,
Und wir hörten vom Flure die Mutter reden.
Noch einmal ein ſchmerzenreich Glück für jeden . .
Dann riß ſie ſich los — „Behalte mich lieb“,
Und dann war ſie fort.
Doch ein Sonne blieb.

Ich wollte ſie rufen — ich mußte ſchweigen.
Ich ſah ſie nur in den Wagen noch ſteigen.
Der Koffer ward auf den Sitz geſchoben.
Ein Gruß an die Mutter, ein Blick nach oben.
Derweil das Röſſlein zu traben begann — —
Und der Frühling?
Ach, der liebe Frühling ſah alles mit an.

Zeichnung von **Angelo Jank.** Simpliziſſimus Jahrgang I (1896) Nr. 1

Carl Busse

Das ist ein Liliencronbild, eine Liliencronstimmung. Oder man lese das Gedicht „Abendfriede“:

Jeden Abend aus der Scheune
tönt die Ziehharmonika.
Dumme Lieder, alte Märchen
singt Johann, der Hütejunge.

Ab und zu dazwischen rasseln
wohl die Ketten in den Ställen,
schreit vom Wald das Nachtgeflügel,
und die Tauben gurrn im Schlage.

Aber unbekümmert weiter,
tief im Dunkel seiner Scheune,
alte Lieder, dumme Märchen
singt Johann, der Hütejunge.

Das ist eine Variante von Storm und Liliencron. Oder ich lese das dämmerschwüle Gedicht „In der Vollmondnacht“:

Brünstig durch die Vollmondnacht
hör ich fern das Damwild rufen,
durch die Schonung zieht es sacht,
witternd und auf scheuen Hufen.

Seltsam packt und ängstet mich
sein ersticktes Liebessehnen,
und im Herzen fühl's auch ich
brennen wie verhaltne Tränen.

Das ist eine Lenausche Schlußwendung. Oder ich lese Busses Gedicht „Ich möchte sterben . . .“ und empfinde es als eine Variante von Schoenaich-Carolaths mit den gleichen Worten beginnendem Gedicht „Hinüber“. Oder ich lese im neuesten Bande die „Mutter“ überschriebenen Verse und werde sofort an die in gleicher Ton- und Stimmungshöhe und in den gleichen Rhythmen geschriebenen Verse erinnert, in denen Heine seiner fernen Mutter gedachte.

Gedichte und Neue Gedichte

Solche Beispiele ließen sich häufen, könnten aber leicht eine falsche Vorstellung von Busses Lyrik hervorrufen. Denn die Gedichte ordnen sich trotzalledem zu einem einheitlichen Bilde eines Menschen und Lebens. War es doch gerade das Gefühl einer Gestaltung aus frischem Erlebnisdrang, das Busses erste Sammlungen („Gedichte“ 1892, „Neue Gedichte“ 1895), weniger die dritte („Vagabunden“ 1901) bei vielen weckte. Sein helles Lebensjuchzen fiel auf. So liebeglühende, sehnsuchtszitternde, „lerchenfrohe und weltenfromme“ Weisen hatte man lange nicht vernommen. Busse sah die ganze Welt rot von Rosen, er schwärmte jeden Backfisch an, er sah jedem Mädchen unter den Hut. Der zwanzigjährige Student rühmte sich sehr naiv seiner Manneskraft, seiner Leidenschaft, er war stolz auf seinen jungen Dichterruhm und wies öfter auf seinen frühen Lorbeerkranz. Leider lenkten solche bald den Widerspruch herausfordernde Verse den Blick ab von der reineren Lyrik, von kurzen, stillen Naturgedichten, von sommerlich-sinnlichen Sehnsuchtsversen, von nachdenklichen Selbstprüfungen, von Heimat- und Jugendklängen, von schlicht-religiösen Gebetstönen. Busse hat dann später ein strenges Gericht über jenes selbstbewußte, selbstsichere Jugendwesen gehalten. „Glück, Sehnsucht, Schmerz, die du in Liedern fängst, mit andern Namen ruf' ich sie schon längst“, so sprach er sein fremd gewordenes Jugendbuch in einer späteren Auflage an. Und dann sagte

Heilige Not

er sich in seiner Mannesbeichte „Heilige Not“ (1910) noch entschiedener von jenen Versen los:

Wohl in den Jahren der Jugend hab' ich mit Kränzen geprahlt.
Bitter in einsamen Stunden hab' ich's gezahlt.

Die „Heilige Not“, die lyrische Sammlung des letzten Jahrzehnts, ist Busses menschlich reifstes Werk. Es ist nicht so reich an rein liedhaften wie an mehr

nachdenklichen Versen. Es ist als Ganzes und in seinen Teilen — auf die Schicksalsfragen der „heiligen Not" folgen „Flucht in die Einsamkeit" und Beschränkung „im engen Ringe", „neue Unrast" quält dann und „irrende Liebe", „Aufschwung" und „Zukunft" lösen endlich wieder beruhigend — am schönsten komponiert. Auch von seinen Liebeszyklen ist der in diesem Bande gegebene der schönste. An Stelle der Liebelei ist die „Not und Scham" einer Doppelliebe getreten, an Stelle der Stadt die Stille, die Sammlung der Einsamkeit, der Kreis von Frau und Kind: an Falke erinnern nun manche Gedichte. **Carl Busse**

Von den erzählenden Werken Busses sind am besten die Novellen aus Heimat und Kleinstadt „Die Schüler von Polajewo" (1900) und die ostmärkischen Geschichten „Im polnischen Wind" (1906) gelungen. Fast ebenso bekannt wie der Lyriker ist Busse der Kritiker. Er hat, von einer sehr regen Tageskritik abgesehen, über die Lyrik von Novalis und über Annette von Droste-Hülshoff Monographien geschrieben, er hat 1895 eine Anthologie neuerer deutscher Lyrik und 1900 eine „Geschichte der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert" erscheinen lassen. Sein letztes Werk ist eine „Geschichte der Weltliteratur". Man mag dem Urteil des Kritikers Carl Busse oft widersprechen: daß sich in diesen Werken ein Schaffender mit einem literarhistorisch geschulten Kenner verbindet, das gibt seinen Darstellungen ihren eigenen Reiz. **Der Erzähler und Literarhistoriker**

Ludwig Jacobowski

Wie Karl Busse ist auch Ludwig Jacobowski Eklektiker, oder war es noch, als er, erst 32 Jahre alt, als Herausgeber der von Conrad gegründeten „Gesellschaft" starb. Ein Leben im Aufstieg unterbrach dieser frühe Tod. Denn Jacobowski war kein früh Fertiger wie Busse. Wollte man auf ihn seines Freundes Busse kritischen Rat anwenden: mißtraue jedem Lyriker, dessen erste Bücher schlecht sind, und der erst allmählich, Stufe für Stufe, aufklimmt zur Höhe — so war Jacobowski kein Lyriker. Seine ersten Gedichte „Aus bewegten Stunden" (1888) und „Funken" (1890) sind wirklich mit dem einen Worte „Epigonenpoesie" erschöpfend charakterisiert. Aber in den späteren Sammlungen „Aus Traum und Tag" (1896), „Leuchtende Tage" (1899), und aus dem posthumen Bändchen „Ausklang" (1901) wird doch immer schärfer ein bestimmtes Streben sichtbar: das Streben nach volkstümlicher Einfachheit, ein Haß gegen alle l'art pour l'art-Kunst. Wie wir aus Freundesmund wissen, sah Jacobowski im Erreichen der volkstümlichen Einfachheit durch die höchsten Mittel das Ziel der Kunst. Sein geliebtes Volkslied war seine Schule, und die Dichter, die vom Volkslied gelernt hatten. Am wenigsten gelingen ihm frische Töne. Da ist er Nachempfinder. An Liliencrons Gedicht „Das Gewitter" denkt man, wenn man z. B. Jacobowskis Gedicht „Sechse, sieben oder acht!" liest. Sein Reich ist die dunkle Melodie, seine eigensten Gedichte sind solche, die wie Ahnung eines frühen Todes ein leichter Schleier deckt, Gedichte wie „Stille". **Ludwig Jacobowski** **Der Lyriker** **Leuchtende Tage**

O Schlaf, o Traum, o Heimlichkeit und Stille!
Der Lärm des Lebens läuft am Tor vorbei.
Nie fühlt' ich voller meiner Seele Fülle
und nie den Atemzug so tief und frei.

Ludwig Jacobowski

Nach einer Photographie im Besitz der Familie

Doch ach, das Leben zerrt mich aus den Kissen,
nun steh' ich in der armen Welt herum,
so wie ein Kind, das aus dem Schlaf gerissen,
zu weinen anfängt und nicht weiß warum.

Oder wie „Trost der Nacht".

Weiche Hände hat die Nacht
und sie reicht sie mir ins Bette;
fürchtend, daß ich Tränen hätte,
streicht sie meine Augen sacht.

Dann verläßt sie das Gemach;
Rauschen hör' ich, sanft und seiden;
und den Dornenzweig der Leiden
zieht sie mit der Schleppe nach.

Oder wie „Nach Hause".

Das macht die Sommernacht so schwer:
Die Sehnsucht kommt und setzt sich her
und streichelt mir die Wange.
Man hat so wunderlichen Sinn;
man will wohin, weiß nicht wohin
und steht und guckt sich bange.

Wonach?
Die Fackel in der Hand,
so weist die Sehnsucht weit ins Land,
wo tausend Wege münden.
Ach! Einen möchte ich schon gehn,
„Nach Hause!" müßte drüber stehn. —

O Herz, nun geh ihn finden!

Zeichnung von **Hermann Hendrich** zu Jacobowski: „Loki", Roman eines Gottes
J. C. C. Bruns' Verlag in Minden

Ludwig Jacobowski
Der Erzähler

Jacobowskis Prosawerke sind wertvoller als die Busses. Seine beiden Romane, „Werther der Jude“ (1892) und „Loki“ (1896), möchten Spiegelungen seiner Seele und der seines Volkes sein. Im „Werther dem Juden“ versucht er einen interessanten Typus des modernen Juden zu gestalten, den edlen, guten, feinen, schwärmerischen, sensitiven, zu sensitiven Juden, der in einer Zeit des Antisemitismus sich nicht wehrt, sondern zu gerecht nach jedem Fünkchen Berechtigung dieses Judenhasses stöbert. Im „Loki“, dem „Roman eines Gottes“, versucht dann Jacobowski die durch Unterdrückung verbitterte, bösartig gewordene Judengestalt zu mythischer Bedeutung zu erheben: unter blonde germanische Götter setzt er Loki, den dunklen, ausgestoßenen, fremden Gott. Jacobowski schrieb an einer kosmischen Dichtung „Erde“, als er starb. Was davon druckfähig war, ist unter dem Titel „Stumme Erde“ herausgegeben worden. Man wird an Willes „Offenbarungen des Wachholderbaumes“ erinnert. Ein Drama „Dijab der Narr“ war dem „Loki“ vorausgegangen. Es ergänzt trefflich das Bild des Dichters, der nicht nur eine Werthergestalt war. Was an Willens- und Zielkraft in ihm war, fand hier seinen dichterischen, nur nicht dramatischen Ausdruck.

„Die Kommenden“, so nannte sich der Kreis, dessen Mittelpunkt in Berlin Jacobowski war. Wer will das sagen, ob er ein „Kommender“ war? Genügte unermüdliche Selbstzucht, so hätte er eine Zukunft gehabt. Ich freilich glaube kaum. Aber davon ganz abgesehen, sein Tod war ein Verlust, ein großer vor allem für die künstlerischen Volksbildungsbestrebungen. Sie verloren in ihm, dem geschickten Herausgeber der „Lieder fürs Volk“, und der „Deutschen Dichter in Auswahl fürs Volk“ einen unermüdlichen Organisator.

Hugo Salus

Hugo Salus
Der Lyriker

Fidus zu Salus: Ehefrühling
Eugen Diederichs Jena

Eine Spielart des Typus der Busse und Jacobowski ist auch der Prager Arzt Hugo Salus, der zwar älter wie jene beiden (geb. 1866 in Böhmisch Leipa), doch später erst seine zahlreichen Gedichtsammlungen veröffentlicht hat. Auch seine Formen und Gedanken klingen an frühere an, bilden frühere weiter, auch er hat die leichte Verständlichkeit jener, er hat wie sie Melodie; nur ist er zierlicher, graziöser, beschwingter. Mühelos fliegen ihm die Stoffe zu: die Linie eines Mädchennackens oder ein Sommerhut, ein einsames Dorf oder ein Abend am Meer, ein im Dunkel sich hochreckender Baum oder Glockenblumen, oder Schwäne im nächtlichen Parkteiche oder Lichter über dem Strom, eine Spinne oder ein Fensterkreuz, musizierende Alte, Teppichklopferinnen im Hofe oder Praterleben in Wien, ein Bild oder Gedicht eines Meisters, ein paar traurige Augen, Legenden der Juden, Christen und Heiden — das alles wird ihm zu „Liederseelen“.

Ein sinkendes Blatt, ein Vogelflug,
einer einsamen Flöte träumendes Singen,
ein Mädchenblick: ist jedes genug,
eines Dichters Seele zum Tönen zu bringen.

Ein sinkendes Blatt: o du müder Tod . . .
Ein Vogelflug: meine jauchzende Kehle . . .
Ein Mädchenblick: o Lust und Not . . .
Ein Flötenton: o du jauchzende Seele . . .

Hugo Salus

Nach dem Bildnis von Max Švabinsky

Und mühelos, wie die Stoffe Salus zufliegen, gestalten sie sich, runden sie sich, knapp, in wenigen klingenden Strophen, in Vokalversen. Kaum ein Dutzend seiner Gedichte sind über fünfzig Verse, sie sind dann erzählender Art. Zwölf bis zwanzig Verse, das ist das Durchschnittsmaß eines Salusschen Gedichtes. Er hat sie selbst mal bezeichnet als „eine Art von stillen Gedichten",

. . . die nichts erfinden und nichts berichten,
die, wie mit schlanken, blassen, weichen
Fingern über die Stirne dir streichen,
die wie ein Hauch mit zagen Wehn
träumend öffnen der Seele Türen . . .

Und „lyrische Statuetten" hat Salus seine Gedichte früher mal genannt, als er seinem ersten Bändchen die Begleitverse mitgab:

Aus der Sprache sprödem Marmor
form ich lyrische Statuetten,
hüte mich vor groben Ecken
mehr noch vor zu weichen Glätten.

DIE STUNDEN

Vor meinem Haus sah ich die Stunden stehn
Und langsam, langsam ihren Reigen drehn;
Im Schatten standen sie und, wie im Traum,
Bewegten sich die müden Schwestern kaum.

* * *

Und eh' die eine ihrer Schwester Hand
Mit zagen Fingern einer Blinden fand,
Und eh' ihr Fuss vom Boden sich befreit,
Rann eine Welle in die Ewigkeit.

* * *

Ein bleicher Knabe aber stand dabei
Und füllt' mit bangen Seufzern die Schalmei;
Und ihr Getön war also dumpf und leer,
Als wenn's das Rauschen einer Muschel wär'..

Hugo Salus.

Julius Diez (München).

Aus der Jugend 1899 Nr. 2

Das ist treffend bis auf den letzten Vers: die weiche Glätte ist nicht immer gemieden. Denn Salus ist nicht nur der Versdichter mit den frischen Pointen, der Satiriker der leichten, losen Liedchen, den die meisten aus seinen Beiträgen zur „Jugend“ und zum „Simplizissimus“ zuerst kennen lernten, er ist nicht nur witzig: „Witz ist verlorene Naivetät“, hat er selbst mal gesagt. Sondern Salus ist mehr ein sinnender (dies mißbrauchte Wort paßt einmal wirklich) oder ein graziös mit Gedanken spielender Mensch. Ein Freund stiller Klänge, nicht lauten Juchheiens. Einer, der nicht in Glut entbrennt, sondern mit stillem Herzen liebt: Salus möchte wohl gern sanfte Weisheit

Hugo Salus

Zeichnungen von Heinrich Vogeler

in sanften Tönen geben: er ist ja ein Freund der Legende. Und gern denkt dieser heitere Sänger des Lebens versöhnend an den Tod. In zwei Sammlungen seiner Gedichte kehren „Acherontische Sizilianen“ wieder:

Als wir nun niederstiegen an den Strand,
dran wellenlos, die stygischen Wasser rinnen,
wir saßen nieder in den bleichen Sand
und zogen fröstelnd enger unsre Linnen;
wir sehn uns an, vom Zweifel übermannt,
und können uns doch nimmermehr besinnen:
Soll nun an dieses Strandes schmalem Rand
das Träumen enden oder erst beginnen?

*

Hugo Salus

Zeichnung von
R. M. Eichler
im Simplizissimus
Jahrgang I 1896
Nr. 39

Kammermusik

Von Hugo Salus

Der Apotheker, der Kaufmann, der Arzt und der Richter,
Es sind immer wieder dieselben Gesichter
In eine Kleinstadt, es ist ein Graus,
Gott gebe, ich wäre schon wieder daraus.

Aber am Sonntag lädt der Herr Richter
»Auf einen Löffel Suppe« den Grossstadtdichter.
Der Apotheker, der Kaufmann, der Arzt, das Drei
Sind natürlich auch dabei.

Das Essen ist gut, da ist nichts zu sagen
Ihr Münster des Innern ist eben der Magen.
Und der Wein macht Übel, man ja, man spürt,
»Man« hat eben in der Hauptstadt studiert.

Dann spricht man und raucht; es geschieht auch erwähnen
Dass Minuten ohne Gespräch entrinnen.
Dann spricht man wieder. Und dann, auf Ehr
Bringt die Hausfrau Notenständer her.

Und dann, da ich wusste, »Es ist recht zu lindern«
Sitzen die Alten schon vor ihren Ständern.
Ein jeder den Fiedelbogen nimmt.
Zwei Geigen, Viola und Cello. »Es stimmt.«

Und sie spielen Beethoven. Erst etwas befangen,
Dann steigen Flammen in ihre Wangen,
Und herrlich durch das Zimmer ziehn
Die wundlachen, mächtigen Melodien.

Ich sitze und lausche, auch leichte erschüttert
Mein Herz wird mild und die Seele ergittert.
Der Flügelschlag der Kunst durchrauscht
Die Luft, der fromm die Seele lauscht.

Mir wird, versunken im Anblick der Alten,
Als müsst' man Gebet ich die Hände falten.
O Himmel, im Alter bewahre euch uns
Die Freude am Schönen von diesem Haus!

Nun gleiten wir schon ungezählte Jahre
und sehn noch endlos sich die Wasser breiten.
Von Charons Ruder in die dunkelklare,
bewegte Flut sehn wir die Tropfen gleiten,
und sehn sie werden und ins dunkelklare
und leisbewegte Wasser niedergleiten.
Und dieses ist das große, wunderbare
Mysterium des Tods: wir gleiten, gleiten . . .

*

Der Schatten eines Mönchs war mit im Boot,
drauf sich nun dicht der stygische Nebel breitet.
Da sprach der Mönch: „Ich starb geweihten Tod,
mir ward am Kreuz das ewige Heil bereitet.
Gib mir das Steuer, heidnischer Pilot,
Mein Ferge steht bei mir, der mich geleitet."
Sprach Charon, der ihm mild das Steuer bot:
„Dies ist das Boot, das ohne Steuer gleitet . . ."

*

Vom Bootmast wirft ein Lämplein müden Schein,
phantastische Lichter und groteske Schatten.
So gleitet unser Boot ins Grau hinein.
Phantastische Lichter und groteske Schatten.

Hugo Salus

Erinnern uns an das entschwundne Sein,
phantastische Lichter und groteske Schatten.
Ins ewige Dunkel folgen uns allein
phantastische Lichter und groteske Schatten . . .

Diese dunkle, gedämpfte Stimme erklingt häufiger in den letzten Sammlungen, den „Neuen Garben" (1904) und in der „Blumenschale" (1908), wie in den früheren, den „Gedichten" (1898), den „Neuen Gedichten", dem „Ehefrühling", dem „Reigen".

Der Novellist

Zeichnung von Heinrich Vogeler zu Salus: Trostbüchlein für Kinderlose Verlag von Eugen Diederichs in Jena

Gedichte sind auch die besten unter den Novellen. „Novellen des Lyrikers" hat sie Salus genannt, in der Erkenntnis, daß es keine Novellen sind, sondern lyrische Bilder und Situationen, Symbole, Gleichnisse, assoziationsreich wie jede Lyrik. Ein junger Student mit Selbstmordgedanken sieht etwa in Prag, wie in der astronomischen Uhr, als der Tod den Kiefer öffnet, eine Schwalbe verschwindet, um unversehrt nach einer Stunde wieder zu entflattern: ein Symbol seiner Seele, die auch eine Stunde im Rachen des Todes war. Salus hat diese Gattung — Spiegeldichtung könnte man sie nennen — weiter entwickelt in seinen letzten Prosabänden, so wenn er, der lange Kinderlose, in einem „Trostbüchlein für Kinderlose", seine unfruchtbare Sehnsucht in Traumbildern und wie Märchen klingenden Kindererzählungen spiegelnd verklärt.

Otto Julius Bierbaum

Otto Julius Bierbaum

Noch heute ist wohl Otto Julius Bierbaum neben Liliencron der bekannteste moderne deutsche Lyriker. Sein „Irrgarten der Liebe", der seine Gedichte aus den Jahren 1885 bis 1900 sammelte, erschien gerade, als das Überbrettl seinen „Lustigen Ehemann" in der Musik von Oscar Straus zum Liede des Tages machte: innerhalb einer Woche waren die fünftausend Exemplare der ersten Auflage verkauft. So kam Leid und Freud zusammen: ein lyrischer Bucherfolg ohnegleichen und das summarische Urteil der ihm verhaßten „ernsthaften Deutschen", denen das „kleine dumme Gedicht" ein „Greuel und Scheuel" war, aber ein guter Vorwand zu der schnellen Gesamtcharakteristik: Bierbaum der „Trallalant". Bierbaum hatte recht, sich zu wehren, auf den „Stilpe und andere ruchlose Sachen" zu weisen, und doch wieder nicht: denn wenn nicht nur von der Gattung, so doch vom Werte dieses Liedes stand vieles im „Irrgarten der Liebe". Es waren darin doch sehr viele Gedichte, die nur auf eine „erheiterungslustige Menge" wirkten und nicht „im stillen Kämmerlein", obwohl sie beides sollten.

Der Lyriker

Irrgarten der Liebe

Wirkung in möglichst weite Kreise des Vaterlandes: das war nach dem Widmungsvorwort Bierbaums Wunsch. Er bekannte sich zu dem Satze, nur die Poesie sei wirklich lebendig, die vom allgemeinen Leben aufgenommen werden könne. Er wollte nicht bewundert werden, sondern schenken, mitteilen, und er prägte das schöne Wort von der „schenkenden Tugend" als der eigentlichen lyrischen Tugend. Seine Gedichte sollten wie Rosen, Tulpen,

Otto Julius Bierbaum

Lilien ihren Duft und ihre Schönheit jedem (?) Handwerksburschen, jedem (?) kleinen Laufmädel schenken. Die Möglichkeit solchen Kunsttraumes immerhin zugestanden — in Bierbaums „Irrgarten der Liebe" fand man doch allzuoft anspruchslose Schönheit mit inhaltloser Harmlosigkeit verwechselt.

Frühe hat man auf die Wesensverwandtschaft des leichten Teiles der Bierbaumschen Lyrik mit der so verlästerten Kunst der Baumbach und Wolff hingewiesen, ohne natürlich die Unterschiede zu verkennen, technische Stilunterschiede: einen reicheren Rhythmus, eine fließendere Melodie, eine feinere Goldschmiedekunst des Wortes. Ohne auch den frischeren Ton des Erlebnisses zu verkennen, der aus den Studentengeschichten von der Jeanette, der Plättmamsell unten am Gries, von der Wäscherin Charlotte, von der Josephine herausjubelte:

Der Himmel ist blau, das Wetter ist schön,
Madame, wir wollen spazieren geh'n!
Da ist sie dabei!
In den blühenden Mai
ausfegeln wie Frühlingsfregatten wir zwei.

Aber mit der Zeit nahmen Hans und Grete mehr Masken an, die Maske der Biedermeierzeit, die Masken der galanten Zeiten. Im „Tanzlied" ließ man sich das Archaisieren gefallen:

Es ist ein Reihen geschlungen,
ein Reihen auf dem grünen Plan,
und ist ein Lied gesungen,
das hebt mit Sehnen an,
mit Sehnen also süße,
daß Weinen sich mit Lachen paart:
Hebt, hebt im Tanz die Füße
auf lenzeliche Art.

Aber Bierbaum begann die Flöte zu blasen, ein Lied auf der altenglischen Zupfgeige zu singen, und wie in den Zeiten der Anakreontik: „Phyllis läßt den Schäfer ein." „Erlebte Gedichte" hieß seine erste Sammlung, die zweite minnesängerlich: „Nehmt, Frouwe, disen Kranz." Die niedlichen, koketten lyrischen Requisiten der galanten Zeiten kehrten wieder: Eros, der Muschelwagen, die süßen Damen in Samt und Seide, die holden Schläferinnen in Spitzen, die Himmelbetten, die mullgebauschten Rosawolken, die Rosenketten. „Eva, Eva, Evalein, lasse Dich beschauen" ist das Leitmotiv. Es ist eine Dichtung in lauter Diminutiven: „Ihr Kleidchen ist von Tarlatan, Ihr Herzchen ist von Golde." Und der Verliebte, der mit seinem Mädel „durchs Ländel" läuft, singt — fast klingt es wie eine böswillige Parodie:

Ich küß ihr das Händel,
ich küsse das Bändel,
an dem sie mich hält.
Das ist ein Getändel,
wie mir es gefällt.

Etwas Spielerisches liegt sogar in den für Bierbaum charakteristischen adjektivischen Sammelworten wie nestwarmweich, wie moosblühbunt, wie heckenheimlich. Nur würde das Bierbaum nie zugegeben und ruhig seine Gedichte mit den Worten verteidigt haben, mit denen er den von Arno Holz herausgegebenen Blumenstrauß aus dem Rokoko „Aus Urgroßmutters Garten" pries:

„Gewiß: diese Gedichte sind gar nicht ‚bedeutend', — aber: sind es nicht sehr hübsche Gedichte? Haben sie nicht einen reizenden Fluß, bewegte Laune, — Leben? Ist nicht — Kultur in ihnen? Und ist das wenig? Ist das weniger als das Würgen um Originalität? Ist Geschmack weniger als Genialischthun? Tanz weniger als Stolpern? Kunstreicher Gesang weniger als roh wütendes Gebrüll?"

Otto Julius Bierbaum

Lithographie von Karl Bauer

Glücklicherweise ist mit diesen Gedichten die Charakteristik des Lyrikers nicht erschöpft. In seinem Herzen war neben den Galanten ein Platz für Liliencron, für Hartleben, für Bürger, für Claudius, für Goethe. Aber Liliencrons Kraft zur Vision war ihm nicht eigen: das Phantastische war, wenigstens in der Lyrik, nicht sein Feld. Auch das Schwergedankliche nicht. Das „Jenseits von Gut und Böse" wird ihm zu einer nur erotischen Frage. Die schwere Gedankenarbeit Nietzsches — Nietzsche und Dostojewski galten ihm als die größten modernen Dichter — gibt ihm den Stoff zu einem Brunstgedicht. Aber für das Leichtgedankliche fand er gute Formen, den Spruch, die kleine Fabel, die komische Allegorie. Er traf auch den Ton der Legende:

Aus dem Rosenstocke
vom Grabe des Christ
eine schwarze Laute
gebauet ist.
Der wurden grüne Reben
zu Saiten
gegeben.
O wehe du, wie selig sang,
so erossüß, so jesusbang,
die schwarze Rosenlaute.

Karikatur von Gulbransson in „Berühmte Zeitgenossen" Verlag von Alb. Langen in München

Aus einer Reihe Gedichte sprach dann der Träumer: es sind seine besten. Wenn man sie kennt, so versteht man, daß Bierbaum sich selbst einen Träumer nennen konnte, der alles unter Schleier sah, daß er sogar von seiner „immer sentimental unterwachsenen" Sinnlichkeit sprechen konnte. Träumer

Otto Julius Bierbaum

aber lieben Nacht und Dämmerung. Und so sind Bierbaums Nacht- und Dämmerungsgedichte seine schönsten. Allbekannt ist das Abendlied in der leicht, aber höchst wirkungsvoll durch einen Schlußtakt mehr variierten Strophe des Mathias Claudius:

Die Nacht ist niedergegangen,
die schwarzen Schleier hangen
nun über Busch und Haus:
Leis rauscht es in den Buchen,
die letzten Winde suchen
die vollsten Wipfel sich zum Neste aus.

Noch einmal leis ein Wehen,
dann bleibt der Atem stehen
der müden, müden Welt.
Nur noch ein zartes Beben
fühl durch die Nacht ich schweben,
auf die der Frieden seine Hände hält.

Hierher gehört das Lied für Hans Thoma:

Traumsommernacht, Traumsommernacht,
die Brunnen rauschten leise . . .

das Lied „Oft in der stillen Nacht" und manches andere. Doch soll man auch sie nicht überschätzen: man vergleiche nur Bierbaums „Licht in der Nacht" mit Dehmels „Stiller Stadt", um zu erkennen, daß Bierbaums Gedichte, am Besten unserer Zeit gemessen, doch nur gutes Mittelgut sind.

Titelstück nach E. von Freyhold von Emil Rudolf Weiß in Bierbaum: Irrgarten der Liebe Inselverlag in Leipzig

Erzählungen und Dramatisches

Mühelos scheint zu diesem Bilde des Lyrikers das Bild zu stimmen, das man zunächst aus Bierbaums übriger Produktion gewinnt. Zu den „Erlebten Gedichten" stimmen die „Studentenbeichten" (1892 und 1897), deren zweite Reihe nicht durch Zufall Michael Georg Conrad gewidmet ist. Denn etwas vom Geiste dieses „strahlenden Kämpfers" in München, der so prachtvoll um sich haute", lebt in diesen Erzählungen. Aber auch etwas vom Geiste Hartlebens. An ihn denkt man, an seine harmlose Anödung der braven Philister, wenn man „Die Schlangendame" (1896) liest, die Schnurre von der Pastorstochter und späteren Schlangendame Paula Holunder, die ihren ewigen Studenten, den dicken, faulen Ewald Brock durchs Examen bringt. Nur daß hier die Sprachkunst Hartlebens noch nicht erreicht wird, daß Bierbaums Ton der einer vergeistigten Schnoddrigkeit ist, die mit Behagen einmal eine kleine Unterhaltung mit dem Leser beginnt. Stellenweise herrscht der Ton der besseren Bierzeitung, ein an originellen Vergleichen reicher Jargon: man kann von dieser Erzählungskunst ruhig das Wort sagen, mit dem Bierbaum seinen Stilpe charakterisiert: „Er war, in der reichen Tropik seiner Sprache zu reden, auf dem Klappenwerke protuberant gut beschlagen."

Studentenbeichten

Die Schlangendame

Satire, ein Sammelpunkt von allerhand Einsichten, namentlich in künstlerische Zeitfragen, sind dann „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Pankrazius Graunzer . . ." (1895) und der Band „Kaktus und andere Künstlergeschichten" (1898), in dem Bierbaum, der die alten Stile mehr liebte als die neuen, sich über allerhand modische Verstiegenheiten lustig machte, sind dann schließlich auch die Kalenderbücher des „Bunten Vogels". In anderen Werken und Werkchen kam daneben Bierbaum der

Graunzer Kaktus

Galante zum Wort: im graziösen rhythmenreichen Märchen-Singspiel „Lobetanz“ und anderen Bühnenspielen, wie in dem von Felix Mottl vertonten Tanzspiel „Pan im Busch“, in der Studentenkomödie aus Leipzigs galanten Tagen „Der Musenkrieg“ (1907), in dem nur amüsanten chinesischen Roman „Das schöne Mädchen von Pao“ (1899).

Otto Julius Bierbaum

Bühnenspiele

Das schöne Mädchen von Pao

Aber nicht ganz stimmt zu diesem Bilde urfideler Behäbigkeit, graziöser Tändelei oder weicher Traumversunkenheit das Hauptwerk aus Bierbaums früher Zeit, der „Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive“ (1897). Freilich ist auch er — nicht ohne Bierbaums Schuld — nur amüsant zu lesen: dieser Lebenslauf eines Bohemiens, der in der Jugend durch Murgers „Scènes de la vie de Bohème“ die Bestätigung seiner inneren Veranlagung zum Bohemien findet, nur daß er resoluter, derber, realistischer veranlagt ist als die sentimentalen Helden des Franzosen. Fast versumpft er als Student, da rafft er sich auf, wird Journalist und schließlich durch seine Pamphlete der gefürchtetste Kritiker Berlins: ein „Lump in Großfolio“, aber genial. Aber ihm behagt die neue bürgerliche Solidität nicht: Hinaus, ruft er, aus diesem behäbigen Lumpentum, hinein in freche Abenteuer! Und er wird der Mittelpunkt der echten Berliner Boheme: der Literaturkenner weiß, daß seine originellen Genossen, der „Bärenführer“, der „Peripatetiker“, der „Casimir“ und der „Zungenschnalzer“ niemand anders sind als Scheerbart, Hille, Przybyszewski und Meier-Gräfe. Man faßt den Plan eines literarischen Tingeltangels, das Variété-Literatur-Theater Momus wird gegründet. Aber es verkracht und Stilpe versumpft nun völlig. In dem Café chantant zum Nordlicht findet ihn ein Jugendfreund wieder, wie er als besoffener Dichter in einer Schauerballade sein trauriges Leben tragikomisch karikiert, kurz bevor er sich erhängt. Es liegt am zu leichten Tone der Darstellung, daß der tragische Grundgedanke nicht immer durchleuchtete, das Gedankenspiel um die Begriffe: künstlerische Anlage und Charakter. Bierbaum erzählt, wie sein Jugendtagebuch neben ihm lag, als er den „Stilpe“ schrieb. Aber er wagte nicht aus „diesen Blättern wilder Selbstzerfleischung“ auch nur eine Stelle, eine Stimmung ungemildert wiederzugeben. Der Dreißigjährige, so urteilt Bierbaum später, war noch nicht reif genug, noch nicht gewissenhaft genug für die Aufgabe, sich selbst seine Qualen und Ängste mit einer anderen Gestalt (der des Stilpe) zu amalgamieren.

Stilpe

Bildnis von O. J. Bierbaum gezeichnet von F. Valloton Verlag von Schuster & Löffler in Berlin

Nicht reif genug! . . . Das ist die nur immer hinweggetäuschte Grundstimmung der Jahre nach 1900. Bierbaum war damals 35 Jahre alt. Geboren war er in Grünberg in Schlesien, in Leipzig und Wurzen war er Schüler, später nach einem glücklichen Züricher Semester auch Korpsstudent in Leipzig gewesen. Und als Student fühlte sich auch der spätere Journalist, etwas Naturburschentum, redete er sich ein, gehört nun mal zum Dichter. Da kommt die Sehnsucht nach Reife, der Entschluß zum Abschied von der Jugend, vielleicht auch die Einsicht: ganz kommst du nicht los, zuviel ist

Otto Julius Bierbaum

schon in dir aus jener Zeit Manier geworden. Die bange Frage scheint ihn zu ängstigen: Wie hörst du auf, „Stilpe im Irrgarten der Liebe" — so hat Bierbaum mal seine erste Periode genannt — zu sein? Es beginnt die „düstere dumpfe Zeit" bis 1905. Die Überbrettlbewegung leitet sie, sehr jugendlich, ein, die Stilpekomödien (1905) schließen sie als arger Rückfall ab, sie verflachen den Roman und die Schlangendame. Die „empfindsame Reise im Automobil" (1903) ist wenig mehr wie eine Plauscherei, und einzig und allein das Drama „Stella und Antonie" (1903) ist ein — freilich mißglückter — Versuch, sich über die Jugendstimmung zu erheben. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts spielt das Drama. Schlesien ist der Schauplatz. Ein Künstler Johann Christian — Günther ergänzt natürlich jeder Mensch — steht zwischen zwei Frauen, ein Opfer bald der einen, bald der andern, ein Opfer immer seiner künstlerischen Illusion, die ihm die geldgierige lüsterne Dirne Stella als unverfälschte Natur, die eitle Komtesse Antonie als Bildung und Gesittung vortäuscht, ein Opfer schließlich haltlos schwankender Sinnlichkeit. Im Durcheinanderquirlen der Personen und Schicksale glaubt man Wedekinds, des von Bierbaum Hochgefeierten, Einfluß zu erkennen.

Stella und Antonie

Jetzt im Inselverlag Leipzig

Vom Jahre 1905 datiert dann Bierbaum selbst eine neue Periode. „Grotesken" nannte er sie. Der dreibändige Zeitroman „Prinz Kuckuck, Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings" (1907) leitet sie ein, die „Sonderbaren Geschichten" (1908) setzen sie fort. Die lyrische Sammlung „Maultrommel und Flöte" (1907) und die Reiseerzählungen „Yankeedoodle-Fahrt" (1910) ergänzen das Bild dieser Zeit. Die Lyrik archaisiert glücklicher wie früher: das Leicht-Gedankliche überwiegt zum Glück. In der Liebe herrscht nicht mehr die Tändelei, wie früher, wo er „viele, nicht die Eine" kannte, Unruhe hatte, nicht innerlichen Frieden, laute, nicht stille Wege ging. Am „Prinz Kuckuck" fällt schon der Umfang auf. Der Herausgeber der „Deutschen Chansons", der die kleinsten Formen pries, da wir ja Variéténerven hätten, ohne Fähigkeit, großen dramatischen Zusammenhängen zu folgen, dieser selbe Bierbaum schreibt einen Roman von über 1500 Seiten. Einen Zeitroman. Denn er schickt seinen Millionär, den Erotomanen Henry Felix Hauart, den Prinzen Kuckuck — so heißt er, weil er nicht weiß, wer sein Vater ist und zeitlebens in fremden Nestern hauste — durch alle Kreise dieser Welt. Er ist erst Korpsstudent, er spielt als Zeitschriftengründer den Mäcen der Jüngstdeutschen, er wird nach Reisen im Auslande Gardeoffizier und Graf. Rennstallbesitzer und Herrenreiter. Aber er versagt aus Feigheit gegenüber dem Ehrenkodex der Gesellschaft, nun wird er Bohemien und Dichter, Mystiker, der im Katholizismus für seine Erotik neue Sensationen findet, und nimmt

Grotesken

Prinz Kuckuck

Hirtin, mit erhobenem Zeigefinger:

Und fangt, wenn Ihr verliebt, die Sache anders an.

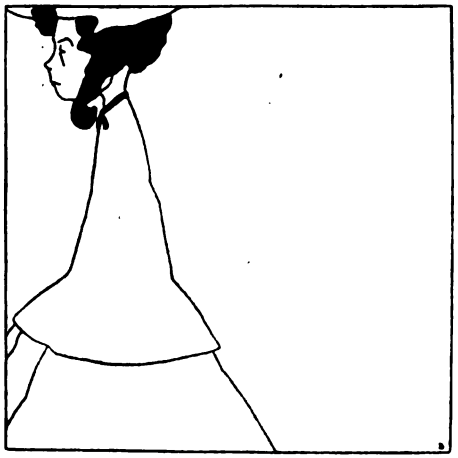
Alle:

Das ist der Lauf der Welt!

Vorhang.

Das
waren die letzten Worte
des »Trianon-Theaters/
künstlerische Leitung
Otto Julius Bierbaum.«
Das
ist der Lauf
der Welt.

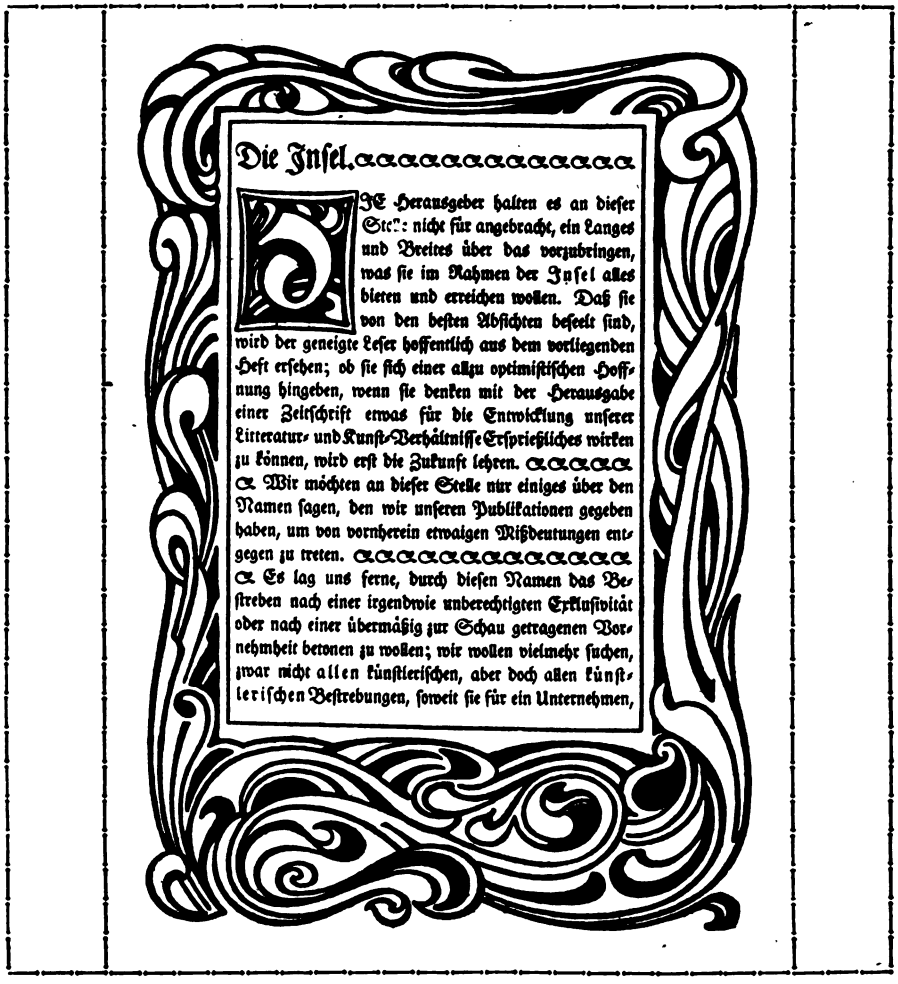
Hier
ist eine Premièren-Besucherin
aufs äusserste ungehalten
darüber,
dass man es gewagt hat,
ihr
eine Kinderkomödie
vorzuspielen.



Hier
begiebt sich die Muse der
Lebenden Lieder
fest entschlossen,
den Aftergeist
des
Lyrischen Theaters
für immer
zu vertreiben,
wieder
an ihr süsses Werk.

Zeichnungen von **Markus Behmer** zu dem Singspiel „Die Hirten und der Schornsteinfeger", von **Otto Julius Bierbaum** und **Franz Blei**
Aus der Insel, Jahrgang III Nr. 5, Februar 1902. Inselverlag in Leipzig

Otto Julius Bierbaum ein Ende durch Selbstmord, als in Österreich seine politischen Aspirationen bei der christlich-sozialen Partei dadurch kläglich scheitern, daß der Gegner ihn als Sohn der schönen Sara lächerlich macht und seine ganze klägliche Erbärmlichkeit enthüllt. Satire war, wie er selbst versichert hat, Bierbaums Grundabsicht,



Die Insel.

DIE Herausgeber halten es an dieser Stelle nicht für angebracht, ein Langes und Breites über das vorzubringen, was sie im Rahmen der Insel alles bieten und erreichen wollen. Daß sie von den besten Absichten beseelt sind, wird der geneigte Leser hoffentlich aus dem vorliegenden Heft ersehen; ob sie sich einer allzu optimistischen Hoffnung hingeben, wenn sie denken mit der Herausgabe einer Zeitschrift etwas für die Entwicklung unserer Litteratur- und Kunst-Verhältnisse Ersprießliches wirken zu können, wird erst die Zukunft lehren.

Wir möchten an dieser Stelle nur einiges über den Namen sagen, den wir unseren Publikationen gegeben haben, um von vornherein etwaigen Mißdeutungen entgegen zu treten.

Es lag uns ferne, durch diesen Namen das Bestreben nach einer irgendwie unberechtigten Exklusivität oder nach einer übermäßig zur Schau getragenen Vornehmheit betonen zu wollen; wir wollen vielmehr suchen, zwar nicht allen künstlerischen, aber doch allen künstlerischen Bestrebungen, soweit sie für ein Unternehmen,

Anfang des Programms der Zeitschrift „Die Insel". Monatsschrift, herausgegeben von Otto Julius Bierbaum, Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder

Jahrgang 1899 Heft 1

Verlag zuerst von Schuster & Löffler in Berlin, jetzt Inselverlag in Leipzig

Umrahmung von Georg Lennen

„aber die Satire wendet sich nicht gegen bestimmte Personen, sondern gegen allgemeinere Zeiterscheinungen. Es lassen sich herausheben: Erziehungswesen, Übermenschentümlichkeit, Macht des Geldes (über den Besitzer wie über seine Umgebung), Rassenphrasen, künstlerische Galoppentwicklung, Erotomanieen aller Art, Snobismen auf verschiedenen Gebieten (selbst der Religion), Neigung zur Allüre und allem Äußerlichen. Dies alles wie in einem kochenden Nudeltopfe: ein ewiges Auf- und Nieder- und Durcheinanderwallen: eine Zeit ohne Helden und ohne Stil, aber mit hektig bewegter Tendenz danach".

Otto Julius Bierbaum

Nicht alles ist von diesem Programm Gestalt geworden, manches Abhandlung, und nur Rede und Widerrede geblieben, kluge Rede und Widerrede von oft nur zu leicht erkennbaren modernen „Größen." Aber in der Erfindung von Szenen, der Charakterisierung von Menschen und Lebenskreisen herrscht doch Reichtum und Fülle, und die Sprache ist stilreiner (wenn sie auch absichtlich nach den Episoden wechselt) als die des „Stilpe".

Umschlagtitel der Zeitschrift Die Insel Aufgeklebt auf den Original-Farben-Umschlag

Die Sprachbehandlung ist schließlich auch der Vorzug der „Sonderbaren Geschichten". Inhaltlich sind sie sehr bunt: Bohemewirtschaft kehrt wieder, der Süden und Norden ist in ihnen heimisch, eigentlich keine Zeit und jede Zeit: in Raum und Zeitferne, in Legendennähe und Spukgrauen ist alles gerückt, alte Sagen werden wieder lebendig. Und je nachdem wechselt der Stil der Darstellung: grotesk, drollig, launig, belehrend, lyrisch, chronikenmäßig unlyrisch, bewußt trocken, knapp, absichtlich weitschweifend. Aus allen diesen Geschichten ragt „Samalio Pardulus" vor, gleicherweise durch das Problem, das diese düstere Geschichte behandelt, wie durch die Form des sprachlichen Gewandes. In einen ruhigen, verhaltenen, fast leis lehrhaften Stil ist da die Geschichte des Künstlers erzählt, dessen Erscheinung, dessen Wesen, dessen Wirkung anfangs Grauen, dann Schauer einer Offenbarung ist. Die Geschichte des Künstlers, dessen Schaffen Qual und Entsetzen, wilde Not, dessen Los furchtbarste Einsamkeit ist: und das Problem des Künstlers als eines Monstrums verknüpft sich mit dem Problem der Liebe von Bruder und Schwester.

Sonderbare Geschichten

Es waren Werke, wenn nicht eines Reifen, so eines Reifenden: da kam 1910 der Tod für den noch nicht Fünfundvierzigjährigen.

Neben dem Dichter ist Bierbaum der Propagator, der gescheite Essayist, der Herausgeber, nicht zu übersehen. Er hat in Essais für Liliencron, für Uhde, für Stuck, für Thoma unermüdlich geworben. Er war durch seine vermittelnde Haltung geschaffen zum Herausgeber. Nannte er sich doch selbst einen Journalisten nur aus Not, einen Herausgeber aber aus Neigung! Zunächst vereinigte er den Münchener Naturalismus in dem Sammelbuch „Modernes Leben" (1891). Die „Modernen Musenalmanache" auf das Jahr 1893 und 1894 gaben dann bereits einen Überblick über das Schaffen der

Der Essayist

Zeichnung von E. R. Weiß zu Otto Julius Bierbaums Bühnenspiel: „Guggeline". Erste Buchveröffentlichung der „Insel" im Verlag von Schuster & Löffler in Berlin, jetzt im Inselverlag in Leipzig

Otto Julius Bierbaum

Herausgeber

gesamten deutschen Moderne. Ein paar Jahre darauf war Bierbaum Herausgeber des „Pan", jener kostbar ausgestatteten Kunstzeitschrift, in der die Beiträge der bildenden Künste viel schwerer wogen als die literarischen; und wieder ein paar Jahre später war er Herausgeber der „Insel", bei der die Ausstattung nun schon alles, der Inhalt nichts war. Er wandelte sich dann zum Renegaten des Buchschmuckes und gab seit 1905 den Goethekalender heraus: auch diese Bände Zeichen von jährlich wachsender Reife.

Drittes Kapitel

Reimlose Lyrik

Reimlose Lyrik

An den Formen des Dramas, den Formen des Romans hatte der Naturalismus frühe gerüttelt, nicht so früh an den Formen der Lyrik. Man sagte Lyrik gelegentlich einmal tot, erinnerte sich, daß ja schon Turgenjew und Baudelaire „Gedichte in Prosa" geschrieben hatten, dann aber schrieb man wieder Verse, Verse im Klange von 1848 oder früher. Die Wiederkehr des gleichen Rhythmus im einzelnen Verse, des Rhythmenkomplexes in der Strophe, den Reim focht man zunächst nicht grundsätzlich an. Dann begann auch dieser Kampf, ein — äußerlich betrachtet — in der Geschichte der Dichtung zunächst nicht neuer Kampf. Gegen den Reim hatten im achtzehnten Jahrhundert schon vor Klopstock z. B. Bodmer und Drollinger geschrieben, dieser 1737 im Reim gegen den Reim:

Und wenn dies alles überstanden,
so kömmt der Reim zu unsrer Qual
und macht oft mehr als zwanzigmal
Vernunft und Einfalt erst zu Schanden.

Der Reim ist, was bei Kriegeszeiten
der Werbungstrommel wilder Ton.
Ihm folgt ein Schwarm von schlechten Leuten
(die besten bleiben stets davon).

Man plänkelt auch im neunzehnten Jahrhundert mit mehr oder weniger heftigen Gebärden gegen den Reim, geschickte und ungeschickte Reimer sind darunter, aber mehr oder weniger beugt sich jeder unter die Macht seiner Tradition, wenn auch nicht jeder wie Carducci in einer „Ode an den Reim" zu seinem reuigen Ruhmeskünder wird.

Der Kampf gegen den Reim war von Anfang an ein Kampf für ein bewegliches Versmaß, ein Kampf gegen den Alexandriner für so Verschiedenartiges wie den Hexameter und andere antike Odenmaße und den Vers Shakespeares. Bald kommen auch ganz freie Rhythmen auf: seit Klopstock finden sie sich bei vielen deutschen Dichtern. Aber fast nur Hymnen werden in ihnen geschrieben. Keiner dichtet nur in freien Rhythmen, keiner untersucht ihre Gesetze, keiner fragt: Was ist an den „freien" Rhythmen alles andere denn Willkür? Welche Beziehungen, kunstnotwendigen, Entwicklungsgesetzen unterworfene Beziehungen bestehen zwischen Inhalt und Form, wie ist das Gesetz der Entwicklung der Form? Was ist am „freien" Rhythmus notwendiger Rhythmus?

Diese Fragen stellte nicht, löste nicht, aber zu ihrer Beantwortung regte der Dichter an, der zuerst nur in freien Rhythmen schrieb, der nie als Reimdichter begonnen hatte, Walt Whitman. 1857 erscheinen zum ersten

Male seine „Grashalme", wilde, brausende, über die Zeilen wegstürmende Rhythmen. „Ein Ungetüm von nie gesehener Art, aber mit schrecklichen Augen und Büffelkraft und unbestreitbar amerikanisch", schrieb Emerson an Carlyle. Reimlose Lyrik

Walt Whitman

Nur andeutend kann ich hier von Walt Whitman und seinem Werke sprechen, leider nur andeutend: denn es reizt eigentlich, länger bei diesem großen Traditionslosen zu verweilen, mehr von ihm zu geben als eine Ahnung vom Klange seiner Kraft und Gesundheit atmenden, Kraft und Gesundheit weckenden Verse. In halber Wildnis ist er 1819 geboren, ein Farmerssohn von Long Island; Meer und Prärie sind die großen Heimatbilder seiner Knabenzeit. Er kommt sechzehnjährig nach Brooklyn, er ist schon Schreiber, Dorfschullehrer, Setzer, Redakteur und Baumeister gewesen, er hat schon zu dichten begonnen, als das größte Ereignis des vergangenen Jahrhunderts für Amerika, der Sezessionskrieg, auch sein größtes Erlebnis wird. Drei Jahre lang ist er in den Lazaretten Washingtons freiwilliger Krankenpfleger: ein unermüdlich helfender, sorgender, furchtloser Freund aller Verwundeten, für die er sein Vermögen opfert. Er ist achtunddreißig, da erscheint das erste dünne Bändchen seiner „Grashalme", ein frohes Bekenntnis zur Natur, zur Wirklichkeit, zur Gegenwart. Aus einem nicht zu bändigenden Verlangen waren Gedichte seit seinem dreiunddreißigsten Lebensjahre entstanden. „Es war ein Gefühl, ein Trieb", so bekannte Whitman später, „ohne jeden Vorbehalt mein physisches, emotionelles, ethisches und intellektuelles Leben gleichsam zu ‚verlautbaren', unter fortgesetzter Aufzeichnung des Augenblicks, der Tatsachen meines unmittelbaren Seins, sowie meiner Umgebung, des zeitgenössischen Amerika — und darin das Persönliche im Zusammenhang mit Ort und Zeit offenherziger und umfassender aufzudecken, als irgend ein früheres Gedicht oder Buch es getan." Nur vom Heute will er singen, und der feste Glaube trägt ihn: „Zu allen Zeiten warten die Worte echter Dichtung. . . . Die Worte echter Dichtung sind die Krone und der endgültige Triumph der Wissenschaft!" Gerade das Heute verlangt nach dem Dichter, dem „Antwortgeber". Die herrlichen, unvergleichlichen Gesänge anderer Völker, anderer Länder in Ehren, aber ihr Gebiet war eng umgrenzt gegenüber den Möglichkeiten amerikanischen Landes, amerikanischer Zukunft. Und immer ist „die unerhörte Vielfältigkeit, Lebensfähigkeit", sind die „beispiellosen Triebreize des Heute und des Hier beinahe ganz unberücksichtigt geblieben". Erst jetzt ist „eine Poesie mit kosmischen und dynamischen Zügen von einer Unbegrenztheit, die der Menschenseele entspricht", möglich. Eine Poesie mit neuen Formen, neuen Ausdrucksmitteln, ohne die üblichen alten Zierformen. Eine Poesie vom neuen Menschen, der stolz ist und nicht stolz ist, der sich genug ist, eine Welt, eins mit der Welt, wie sein Dichter Walt Whitman Grashalme

„Walt Whitman ein Kosmos, von Manhattan der Sohn,
ungestüm, fleischlich, sinnlich, essend, trinkend und zeugend.
Kein Überschwänglicher, keiner, der über Männern und Weibern steht, aber abseits von ihnen,
nicht bescheiden noch unbescheiden."

Neben Europas seelenmüder, ahnungsdüsterer Abenddichtung klingen Whitmans Verse wie ein Morgenruf. Ein unendliches Frohlocken ist in ihnen.

Der stolze, unabhängige, mutige, fröhliche, genügsame, gütige, kerngesunde neue Mensch, der Kamerad und Menschenfreund, jauchzt in einen neuen, einen ewigen Tag: „Bleibe nur diesen Tag und diese Nacht bei mir", sagt er, „und du sollst den Ursprung aller Gedichte erfassen! Du sollst das Gut der Erde und der Sonne haben (Millionen von Sonnen sind noch übrig) . . .

Walt Whitman

Nach dem Gemälde von Charles Hine (1859)
Aus Joh. Schlaf: Walt Whitman
Verlag von Schuster & Löffler in Berlin

Ich hörte die Schwätzer schwatzen
vom Anfang und vom Ende,
aber ich rede nicht vom Anfang
oder vom Ende.

Nie war mehr Anfang als jetzt,
nie mehr Jugend oder mehr Alter
als jetzt,
nie wird es mehr Vollkommenheiten geben als jetzt,
oder mehr Himmel und Hölle als jetzt.

Drängen und Drängen und
Drängen —
Immer der zeugende Drang
der Welt.

Drängen und Drang ist auch in diesen Versen. Die Fülle der Welt ist in ihnen, Krieg und Tod, die Stadt, das Dorf, die Prärie, der Urwald, das geliebte Meer. Von Beobachtungen, Gedanken, Dingen sind die Zeilen oft zum Bersten voll. Aber die schlimmsten Häufungen wirken nicht trocken. Wenn Whitman aufzählt, da ist es immer ein staunendes Neuentdecken, er entdeckt noch einmal alle Einzelheiten eines Straßenbildes, er erlebt noch einmal alle Entdeckungen der Wissenschaft, alle Einblicke in menschliches Seelenleben. Aus einem innern Drange heraus ordnet er noch einmal das Chaos der Welt in einem Inventarium. Whitman gibt offen nur Stichworte, denn er will suggerieren, andeuten. Der Leser soll „sein eigenes Teil zu tun haben". „Ich trachte", schrieb er im Rückblick von 1888, „weniger danach, einen Gedanken oder Stoff breit auszulegen, als vielmehr den Lesenden in die Atmosphäre des angeschlagenen Themas zu versetzen, damit er darin selber seinen Gedankenflug verfolgen kann." „Aus dem Kriege auftauchend", so heißt ein Gedicht, „hab ich ein Buch geschrieben,

Die Worte meines Buches gar nichts, der Trieb darin alles,
ein Buch für sich, nicht mit den andern verknüpft, noch mit dem Verstand zu erfassen,
doch das Geheime, Unausgesprochene wird auf jeder Seite zittern.

Jahrzehnte vor Nietzsche spricht ein Prediger im Hymnentone zu neuen Menschen. Jahrzehnte vor Nietzsche steht einer bewußt „jenseits von Gut und Böse", rechtfertigt einer die irdische Heimat. Alle lädt Whitman zu Gaste; alle möchte er stolz, froh, mutig machen, allen zu sich Vertrauen geben, er rechtfertigt auch die Dirne, den Verbrecher. Er malt „kein Haupt ohne seinen Nimbus goldfarbenen Lichtes". Er „liebkost" alles Leben. Ein Grashalm ist ihm nicht geringer als das Tagwerk der Sterne. Denn es gibt keinen Unterschied zwischen den Geschöpfen. Unter Whitmans Berührung wird alles heilig, alles göttlich. Vertraue deinem Körper, sagt er, wie deiner Seele. Ein „Sänger adamitischer Gesänge", glaubt er an das Fleisch und seine Begierden, feiert er den Geschlechtstrieb. Er feiert Mann und Weib, Jugend, Mannesalter und Greisenalter als köstlich, er feiert Leben und Tod. Und nicht Leben und Tod eines großen Einzelmenschen, sondern der „demokratischen Durchschnittsmenschheit", des arbeitenden Mannes und des arbeitenden Weibes. „Die Rangordnungen von Heldentum und Erhabenheit, mit denen die griechischen und feudalzeitlichen Poeten ihre göttergleichen oder edelgeborenen Gestalten ausstatteten — ich wollte sie, mit noch größerer Berechtigung und weiterem Wirkungsfelde als jene, der demokratischen Durchschnittsmenschheit Amerikas verleihen. Ich hatte zu zeigen, daß wir hier und heute des Größten und Besten fähig sind, noch fähiger als irgend eine frühere Zeit!"

Walt Whitman im Jahre 1860

Aus der Sammlung „Die Dichtung", Band 18 Walt Whitman von Joh. Schlaf Verlag Schuster & Löffler Berlin

Als Dichter wie Mensch hielt sich Whitman für einen Anreger, keinen Vollender. In den „Grashalmen" redete er einmal „künftige Dichter" an:

Kommende Dichter, Redner, Sänger, Musiker der Zukunft!
Nicht heute soll mich rechtfertigen und Antwort geben, wozu ich da bin;
ihr aber, ein neues Geschlecht, eingeboren, rüstig, athletisch, größer denn je,
erhebt euch! denn ihr sollt mich rechtfertigen,
nur ein paar andeutende Worte schreibe ich für die künftige Zeit,
ich trete nur einen Augenblick vor, um gleich wieder ins Dunkel zurückzueilen.

Walt Whitman

Ich bin wie einer, der dahinschlendert ohne ganz still zu stehen, euch einen Blick zuwirft und sich dann wieder abwendet,
und es euch überläßt, zu beweisen und zu erklären.
Das Wichtigste erwarte ich von euch!

An Amerikaner hatte Walt Whitman gedacht. Es war ein deutscher Dichter, der sich — gleichgültig, ob er diese Verse kannte oder nicht — zu einem Erfüller der Anregungen Whitmans berufen fühlte — Arno Holz.

Arno Holz und seine Revolution der Lyrik

Holz: Revolution der Lyrik

Arno Holz hatte zunächst nach der „Familie Selicke" einen großen Zyklus von Bühnenwerken geplant, die, „zusammengehalten durch ihr Milieu", nach und nach „ein umfassendes Bild unserer Zeit geben sollten". Aber „materielle Not" zwang Holz für viele Jahre zur Aufgabe des Planes. Nur die Komödie „Sozialaristokraten" erschien 1896. Eine boshafte Satire auf den Friedrichshagener „edelanarchistischen" Kreis, dessen Ideen und literarischen Stil sie nicht nur übertreibend karikierte, sondern dessen Gesinnung sie als Mache und Reklamebedürfnis von eigentlich gesinnungslosen lächerlichen Fanten und halben Gaunern zu Unrecht verdächtigte. Gehrke ist so wenig ein Bruno Wille, Bellermann ein Mackay, Styczinski ein Przybyszewski, wie die Komödie trotz einiger humorvoller Einzelheiten ein Ausschnitt aus einem Bilde der Zeit ist. Die Komödie ward abgelehnt und Holz schwieg als Dramatiker fast zehn Jahre. Der Lyriker aber ließ 1898 zwei Bändchen unter dem Titel „Phantasus" erscheinen: reimlose Gedichte mit wechselndem Rhythmus in einer Form, die ungelenk schon ein frühes Gedicht aus dem Jahre 1886 gehabt hatte, die vollendeter die Gedichte zeigten, die Holz 1893 in Bierbaums Musenalmanach veröffentlicht hatte. Eine Selbstanzeige in Hardens „Zukunft" begleitete die Phantasusbändchen. Sie erschien 1899 mit Repliken auf mehrere Einwände gegen die neue lyrische Form als Buch. Eine „Revolution der Lyrik" verhieß der Titel.

Sozialaristokraten

Theorie der Phantasus-Bände

Den großen Weg zur Natur hat bisher, so meint Holz, zuerst der Roman, dann das Drama, noch nicht hat ihn die Lyrik gefunden. Ist die Entwicklungsgeschichte einer Kunst die Entwicklungsgeschichte ihrer Technik — und sie ist es —, so ist alle Lyrik seit Jahrhunderten Epigonendichtung. Die Heutigen dichten wie Goethe, Goethe dichtete wie im Mittelalter. Das Urteil soll keinen Ruhm der alten Zeit antasten: sie hat eine Fülle lyrischer Wunderwerke hervorgebracht: vielleicht trotz des formellen Ziels, des in aller alten Lyrik gleichen, d. h. epigonenhaften Ziels. Ihr Ziel ist „ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck . . . besser . . . ein Streben nach einem Rhythmus, der nicht durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz rein als solche freut". Dies Streben aber ist ein äußerliches, es hat mit dem Wesen der lyrischen Kunst nichts zu tun. Aus ihm gebaren sich zwar nach und nach alle Formen der älteren Lyrik, aber es waren nur Formen, die den Worten — den Mitteln dieser Kunst! — ihren natürlichen, besser ursprünglichen Wert nahmen. Diesem veralteten Prinzip stellt Holz nun gegenüber ein neues Prinzip, der veralteten Lyrik, „eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die,

Kritik der geltenden Lyrik

Arno Holz

Liebhaber-photographie im Besitze des Herrn Holz

Holz: Revolution der Lyrik

rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt". Das heißt: das letzte, formal Uneleminierbare ist in jeder Lyrik der Rhythmus, „accessorisch" sind die alten oder ältesten Formmittel, wie Parallelismus, Assonanz, Reim, Strophe. Sie mußten darum als Systeme notgedrungen abwirtschaften. Und haben abgewirtschaftet. Denn die Welt ward für ihren umzirkelten Mechanismus zu weit. Die neue Lyrik muß von jedem dieser überlieferten Kunstmittel absehen, „nicht, weil es überliefert ist, sondern, weil sämtliche Werke dieser Gruppe längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein". „Wozu", fragt Holz, „noch der Reim?"

Kritik des Reims

„Der Erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein Anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. Oder, um dies bescheidener auszudrücken, doch wenigstens einen ähnlichen. Und man soll mir die Reime nennen, die in unserer Sprache noch nicht gebraucht sind! Gerade die unentbehrlichsten sind es in einer Weise, daß die Bezeichnung ‚abgegriffen' auf sie wie auf die kostbarsten Seltenheiten klänge. . . . Wir hören Witzen zu, wissen leider aber immer schon die Pointen! . . . So arm ist unsere Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies ‚Mittel' in ihr ursprünglich, daß man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundsiebzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vorn herein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent. Kann es uns also wundern, daß uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik um folgerecht 75 Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit? Die alte Form nagelte die Welt an einer bestimmten Stelle mit Brettern zu, die neue reißt den Zaun nieder und zeigt, daß die Welt auch noch hinter diese Bretter reicht. Gewiß, es mag Individualitäten geben, die sich wohl fühlen werden in dem alten Mausloch bis in alle Ewigkeit. Niemand wird sie daran hindern. Nur wird ihre Tätigkeit für den Fortschritt in ihrer Kunst ungefähr denselben Wert haben, den heute das Soldatenspielen unserer kleinen Kinder für den künftigen Weltkrieg hat. Der Tag, wo der Reim in unsre Litteratur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde. Für Struwwelpeterbücher und Hochzeitkarmina kann er ja dann immer noch, je nach Bedarf, durch die Hinterthür wieder eingelassen werden.

Kritik der Strophe

Ähnlich die Strophe. Wie viele prachtvolle Wirkungen haben nicht ungezählte Poeten Jahrhunderte lang mit ihr erzielt! Wir alle, wenn wir Besseres nicht zu tun wissen und alte Erinnerungen locken, wiegen uns noch in ihr. Aber eben so wenig wie die Bedingungen stets die selben bleiben, unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden. Unser Ohr hört heute viel feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich raus muß aus unsrer Lyrik. Was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden!"

Der notwendige Rhythmus

Darum: „wir müssen alles vergessen und alles von neuem anfangen! Unsre Väter in ihrer Art, wir in unsrer! Nur so kommen wir weiter." Holz meint das wörtlich, das „alles vergessen". Er will nicht Goethe und Heine mit ihren freien Rhythmen gelten lassen, nicht Walt Whitman. Nur einen, Liliencron, und von dem wieder nur ein Gedicht: das Gedicht „Be-

trunken". Liliencron aber habe nicht gemerkt, „welch seltsamen Dingen er bereits auf der Spur war". Alle andern aber, die in freien Rhythmen schrieben, waren nicht auf neuer Fährte. Auch aus Goetheschen und Heineschen Versen hört Holz den heimlichen Leierkasten. Wenn er liest: „Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat und hinter sich ließ das Meer und die Stürme" — so hat er „die Empfindung, als ob die Steine auf diesem Knüppeldamm auch beliebig anders liegen könnten. Der Rhythmus ist hier, bei Licht besehen, nichts weiter als ein Konglomerat von metrischen Reminiszenzen. Er hat mit der Sache, die er eigentlich ausdrücken soll, nichts zu tun. Seine ausschließliche Sorge, der alles übrige sich unterordnen muß, ist, daß es klingt". Holz aber will nicht freie Rhythmen, sondern natürliche, notwendige Rhythmen. Freie Rhythmen seien nicht frei von falschem Pathos, das die Worte um ihre ursprünglichen, natürlichen Werte bringe. Wenn er Meer sage (und es gelinge ihm, notabene sehr oft nicht), so klinge es wie Meer, bei Heine wie Amphitrite. Und selbst Walt Whitmans Langzeilen sind ihm keine notwendigen Rhythmen. Whitman gehört für ihn „nicht unter die großen Bildner seiner Kunst, sondern unter ihre großen Redner. War vielleicht ihr größter". Die neue lyrische Kunst aber duldet kein Pathos, keine Deklamation. Worauf es ihr ankommt, ist „letzte Einfachheit", „möglichste Natürlichkeit", beides ergibt die „intensivste Kunstform". Ein paar Zeilen erschöpfen die ganze Kunstlehre: „Drücke aus, was du empfindest, und du hast ihn (den Rhythmus). Du greifst ihn, wenn du die Dinge greifst. Er ist allen immanent. Auf alles übrige (Reim, Strophe usw.) verzichte."

Holz: Revolution der Lyrik

Und Holz gibt ein Beispiel für seinen notwendigen Rhythmus. Er ist — noch einmal gesagt — kein freier Rhythmus: „er wächst, als wäre vor ihm irgend etwas andres noch nie geschrieben worden, jedesmal neu aus dem Inhalt". Er ist auch keine Prosa: denn Prosa kümmert sich um keine Klangwirkungen, bei ihm handelt es sich nur um Klangwirkungen.

Ein Beispiel für den notwendigen Rhythmus

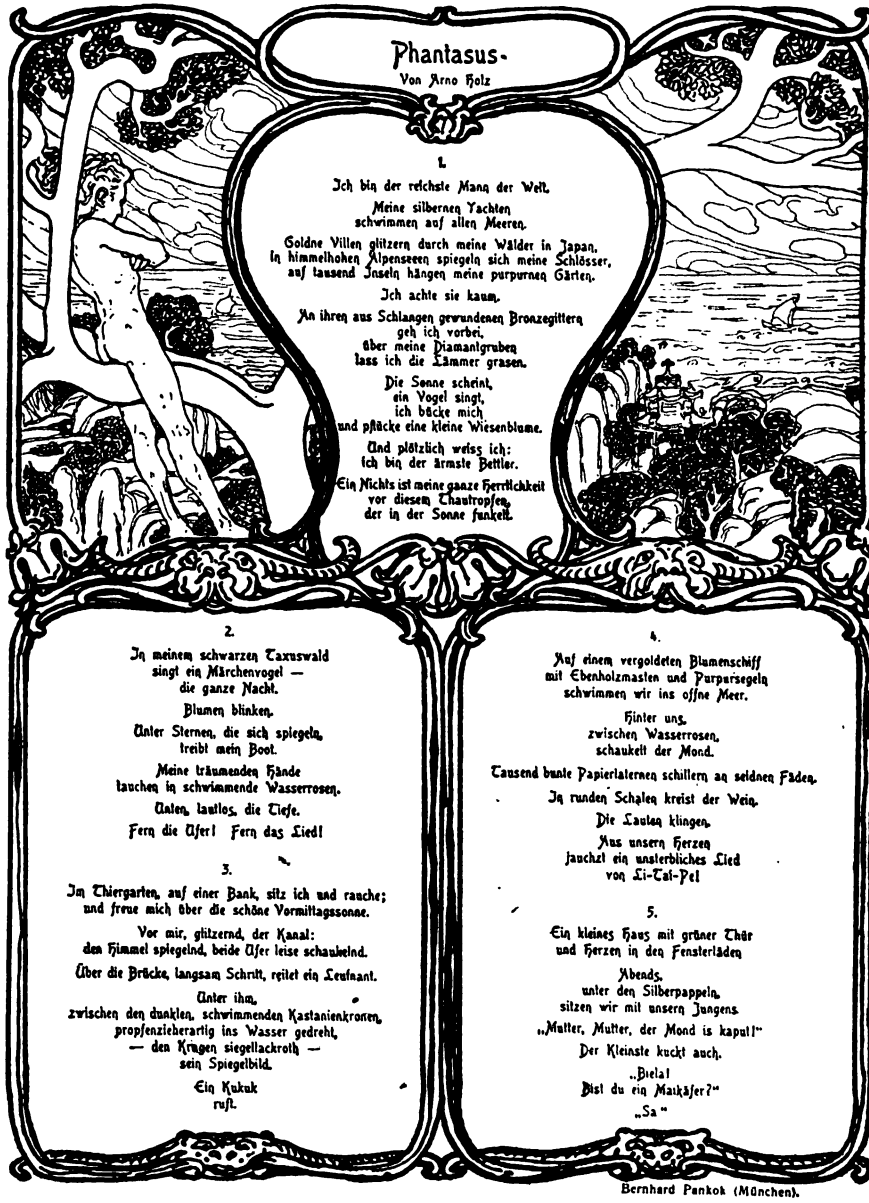
„Ich schreibe als Prosaiker einen ausgezeichneten Satz nieder, wenn ich schreibe: ‚Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf.' Aber ich würde über ihn stolpern, wenn man ihn mir für den Anfang eines Gedichtes ausgäbe. Er wird zu einem solchen erst, wenn ich ihn forme: ‚Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf.' Der erste Satz referiert nur, der zweite stellt dar. Erst jetzt fühle ich, ist der Klang eins mit dem Inhalt. Und um diese Einheit bereits deutlich nach außen zu geben, schreibe ich aus Mangel eines besseren typographischen Mittels (in unregelmäßig abgeteilten, um eine unsichtbare Mittelachse gruppierten Zeilen):

‚Hinter blühenden Apfelbaumzweigen
steigt der Mond auf.'"

Ganz klar: die letzte Fassung geht dem Gefühle besser ein. Aber ob das nicht auch eine Folge „metrischer Reminiszenzen" ist? Wie denn auch ein späterer Fortbildner der Lehre vom Rhythmus, Otto zur Linde, Holz zuerst nachwies: Der erste Satz sagt etwas anderes wie der zweite, und ihm zu seinem zweiten das bitterböse Wort heimlich ins Ohr sagte, das Wort: „Der heimliche Leierkasten."

Aber Theorie hin, Theorie her: das Letzte müssen die Gedichte der Phantasusbändchen selbst sagen. Die eine Forderung des Theoretikers erfüllen sie: sie besitzen Intensität, so sehr, daß Zeilen oft nur wie Stichworte wirken, daß man für die frühesten spröden Proben der neuen Lyrik in Bierbaums Musenalmanach die Bezeichnung „Lyrischer Telegrammstil" fand.

Die Phantasusgedichte



Phantasus.

Von Arno Holz

1.

Ich bin der reichste Mann der Welt.

Meine silbernen Yachten
schwimmen auf allen Meeren.

Goldne Villen glitzern durch meine Wälder in Japan.
In himmelhohen Alpenseen spiegeln sich meine Schlösser,
auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.

Ich achte sie kaum.

An ihren aus Schlangen gewundenen Bronzegittern
geh ich vorbei.
Über meine Diamantgruben
lass ich die Lämmer grasen.

Die Sonne scheint,
ein Vogel singt,
ich bücke mich
und pflücke eine kleine Wiesenblume.

Und plötzlich weiss ich:
ich bin der ärmste Bettler.
Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Thautropfen,
der in der Sonne funkelt.

2.

In meinem schwarzen Taxuswald
singt ein Märchenvogel —
die ganze Nacht.

Blumen blinken.

Unter Sternen, die sich spiegeln,
treibt mein Boot.

Meine träumenden Hände
tauchen in schwimmende Wasserrosen.

Ruder, lautlos, die Tiefe.

Fern die Ufer! Fern das Lied!

3.

Im Thiergarten, auf einer Bank, sitz ich und rauche;
und freue mich über die schöne Vormittagssonne.

Vor mir, glitzernd, der Kanal:
den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd.

Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.

Unter ihm,
zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,
propfenzieherartig ins Wasser gedreht,
— den Kragen siegellackroth —
sein Spiegelbild.

Ein Kukuk
ruft.

4.

Auf einem vergoldeten Blumenschiff
mit Ebenholzmasten und Purpursegeln
schwimmen wir ins offne Meer.

Hinter uns,
zwischen Wasserrosen,
schaukelt der Mond.

Tausend bunte Papierlaternen schillern an seidnen Fäden.

In runden Schalen kreist der Wein.

Die Lauten klingen.

Aus unsern Herzen
jauchzt ein unsterbliches Lied
von Li-Tai-Pe!

5.

Ein kleines Haus mit grüner Thür
und Herzen in den Fensterläden.

Abends,
unter den Silberpappeln,
sitzen wir mit unsern Jungens.

„Mutter, Mutter, der Mond is kaputt!"

Der Kleinste kuckt auch.

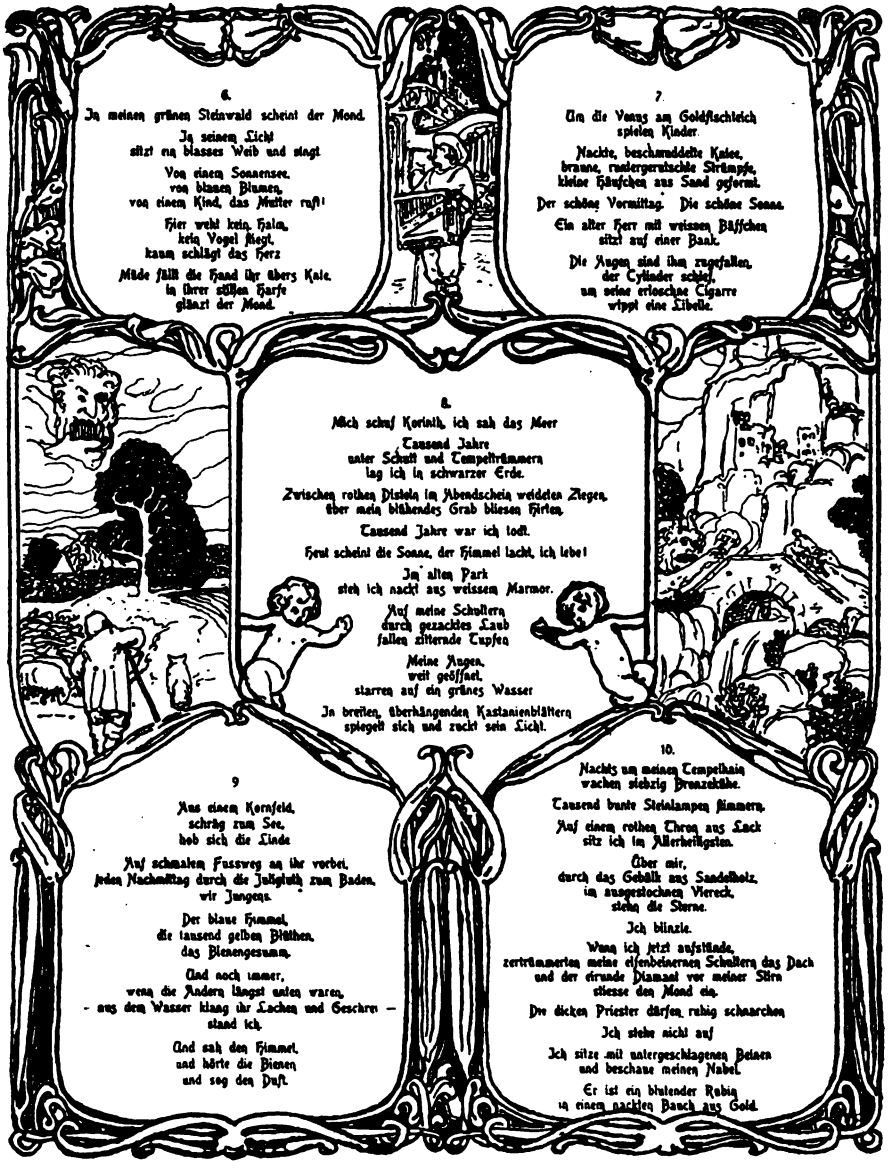
„Biela!
Bist du ein Maikäfer?"

„Ja."

Bernhard Pankok (München).

Aus der Jugend 1898, Nr. 3

Den Text des Gedichtes hat der Verfasser inzwischen erheblich geändert



Bernhard Pankok (München).

Aus der Jugend 1898, Nr. 3

Den Text des Gedichtes hat der Verfasser inzwischen erheblich geändert

Holz: Revolution der Lyrik

Die späteren Gedichte der Phantasusbändchen aber sind nicht spröde: viele von ihnen „klingen" sogar:

Über die Welt hin ziehen die Wolken.
Grün durch die Wälder
fließt ihr Licht.

Herz, vergiß!

In stiller Sonne
webt linderndster Zauber,
unter wehenden Blumen blüht tausend Trost.

Vergiß! Vergiß!

Aus fernem Grund pfeift, horch, ein Vogel . . .
Er singt sein Lied.

Das Lied vom Glück!

Vom Glück.

Solche Naturstimmungen überwiegen im ersten Bändchen. Idyllisch oder sanft elegisch ist der Grundton. Ein einsamer Träumer geht in der Natur, ins Gras geschmiegt, auf:

Schönes, grünes, weiches Gras.
Drin liege ich.
Mitten unter Butterblumen!

Über mir
warm,
der Himmel;
ein weites, zitterndes Weiß,
das mir die Augen langsam, ganz langsam
schließt.

Wehende Luft . . . ein zartes Summen.

Nun bin ich fern
von jeder Welt,
ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,
und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir durchs Blut rinnt —
minutenlang.

Versunken alles. Nur noch ich.

Selig!

Im zweiten Bändchen stehen mehr Phantasien, Grotesken, Burlesken, Satiren. Eine gewisse Manier, gleiche Wortarten zu häufen, macht sich in einigen Gedichten (den Grotesken, Burlesken vor allem) stärker fühlbar. Mit viel Laune wird etwa ein Parvenusalon gezeichnet:

Im Hause wo die bunten Ampeln brennen
glänzen auf demselben Bücherspind,
über Georg Ohnet, Stinde und Dante,
Schiller und Goethe,
beide beteiligt an ein und demselben Gypskranz.

Oder ein herrliches Bild versammelt die griechischen Götter:

Oben, im siebenten Sommerhimmel, angenehm nackt,
residiert heute der ganze Olymp . . .

Groteske Visionen folgen: um eine rote glühende Eisensäule, die mit spitzen Glasscherben und Schermessern gespickt ist, wird der Dichter an unsichtbaren Ketten, während er gefoltert Hosianna brüllt, langsam bis in den Himmel rauf und runter gedreht, bis er in siebenmal siebzig Ewigkeiten „Matsch" ist, geläutert, eine verklärte selig gewordene Liebigbüchse. Nur ein letztes Knöchelchen ist übrig geblieben, mit dem darf er schluchzend an die Pforte des Paradieses klopfen und Gott, den sehr herrlichen, gnädigen, gerechten, allgütigen, der die Kurbel drehte und die Rasiermesser wetzte, preisen. Oder er steht in Berlin N. vor der Nazarethkirche den lieben Gott alt, glatzköpfig, triefäugig, zahnlos betteln. Was an Idyllischem, Hymnischem in diesem zweiten Bändchen steht, nimmt heißere Farben an, hat ein mehr exotisches Kolorit. „Drei Tage fiel in den Fluß Fu ein Regen von Pfirsichblüten", beginnt ein Gedicht. In einem andern reitet der Dichter wie aus Erz, rote Rosen um seine düstere Lanze gewunden, durch weiße Lilienwälder; der Vogel Phönix fliegt vor ihm her. In der Naturdichtung schlägt die Phantasie des Beschaulichen, die im ersten Bändchen an der nächsten Umgebung und am nächsten Gefühl haftete, in die eines von alten Welten Träumenden, neue Welten Erobernden um. Mit Weltsystemen und Riesenzahlen wird wie mit alltäglichen Dingen und Zahlen gerechnet. „Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt war ich eine Schwertlilie", so setzt ein Gedicht ein, und ein Gedicht in wildem und doch festem Rhythmus lautet.

Holz: Revolution der Lyrik

In rote Fixsternwälder, die verbluten,
peitsch ich mein Flügelroß.
Durch!
Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
hinter Wüsten aus Nacht und nichts
wachsen schimmernd neue Welten — Trillionen Krokusblüten!

Nur dem ersten Erstaunen sprechen diese Gedichte nicht: sie bekommen bald Sprache. Aber ein Bedenken bleibt: die Technik scheint nicht so wandlungsfähig, nicht so aufnahmefähig für jede Stimmung wie Holz glaubte. Beweis seine Schule. Sie kopierte die Eigenart seines Rhythmus, sie übernahm Motive und variierte sie unglücklich, sie scheiterte an der Klippe der Trivialität und wirkte unfreiwillig auch mal komisch. Weniges haftet in der Erinnerung, wie einiges von Georg Stolzenberg, der ein feiner Naturschilderer ist und manche Kindermärchenstimmung trifft:

Nachfolger und Nachahmer

Georg Stolzenberg

Durch die Nikolausnacht, aus schneegebeugtem Tann,
klingelt ein Schlitten;
knirrt über Steine,
und rumpelt über die Brücken.
Mitten auf der weißen weiten Heide
hält er an.
Aus dem Himmel
schießt goldener Glanz.
Hallende Harfen, jauchzende Engel,
herabregnende Holzpferdchen, Schreipuppen, Trompeten,
Ruten und Marzipanherzen!
Lachend streicht sich Knecht Ruprecht seinen langen Bruschebart.
Weiter trappelt der Hirsch,
der Stern vor seiner Stirn strahlt, blau flimmert sein Atem.

Zeichnung von **Ernst Liebermann** zu dem Gedicht „Rote Dächer“
von **Arno Holz** in Jugendblätter (1907)

ARNO HOLZ

DIE BLECHSCHMIEDE

NEUE FRAGMENTE

Prolog.

Seit der alte Papa Wieland
seine liederlichen Musen
abenteuerlich ersuchte,
ihm den Hippogryph zu satteln,
hat schon mancher deutsche Dichter
diesen Tric ihm nachgeäfft.

In das süsse blaue Wunder
unsrer Jungfer Poesie
stippte altklug Mutter Prosa
die didaktisch lange Nase,
und die Töchter des Olympiers
degradirt nun frech zu Jockeys
jeder Schlingel, dem erbärmlich
auf der schlechtgeleimten Leier
nur ein dünnes Därmchen schnurrt.

Ich = bin leider auch nur Mensch.

Dumpf in meine Wiegenlieder
brandete von fern die Ostsee,
und wir Deutschen sind entweder
Dichter oder Philosophen.

Ich bin Dichter. Versefex.

Versefex und degradir drum
jene schlanken Marmorschönen
mit den weltverliebten Herzen
heute selbst zum Stallknechtsdienst.

He, Euterpe, raus den Schinder!
Wiehernd bäumt er sich ins Licht.

Sie, Urania! erstmal, bitte,
dort den Strohhalm aus dem Schwanz.

Aus der Zeitschrift Ver sacrum 1901, Heft 18
Typographischer Schmuck nach Angaben von Koloman Moser

Holz: Revolution der Lyrik

Reß und Piper Ernst Schur

Dagegen wirken die Gedichte von Robert Reß und Reinhard Piper schon wie Parodien auf die Holzsche Form. Und bezeichnend: sie schweigen nach dem einen Buche. Nur Ernst Schur hält mit einer Zähigkeit, die man bewundern kann, bis zu seinem letzten Buche „Weltstimme“ (1908) an dem reimlosen notwendigen Rhythmus fest. Eine reichere Entwicklung aber hat von allen Holzjüngern nur einer gehabt, der Dichter der „Polymeter“: Paul Ernst.

Ernst Schur

Nach dem Linoleumschnitt von Ilse Schütze-Schur

Und Holz selbst? — In der „Revolution der Lyrik“ schrieb er: Das erste Buch gab fünfzig, das zweite wieder fünfzig, das vollendete Werk soll tausend Stimmungen geben. Sein Ziel ist eine „Komposition, die aus so vielen Farbenbrechungen zum ersten Male mit den Mitteln der Lyrik ein Weltbild versucht“! Er ist uns das Weltbild noch heute schuldig. Doch ein Zufall könnte das Erscheinen verhindert haben. Schlimmer aber: Arno Holz skandierte und reimte wieder in der „Blechschmiede“ (1901) — man lese den hier abgedruckten Prolog —, er archaisierte in Kostümdichtungen, indem er „Aus Urgroßmutters Garten“ (1903), einen „Frühlingsstrauß aus dem Rokoko“ und das „Lyrische Porträt aus dem 17. Jahrhundert“: „Des berühmten Schäffers Dafnis sälbst verfärtigte, sämbtliche Freß- Sauff- und Venus-Lieder benebst angehänckten Auffrichtigen und Reuemächtigen Buß-Thränen“ (1904) herausgab. Amüsante Bücher, virtuos nachempfunden, das ist sicher. Aber eben nachempfunden, Epigonendichtung, inhaltlich und formell, Reimdichtung und Strophendichtung von einem, der vorher wie nachher versicherte: nur über den reimlosen not-

Spätere Entwicklung von Arno Holz

Dafnis

Einbandzeichnung von Julius Diez Inselverlag in Leipzig

Arno Holz Die Blechschmiede

wendigen Rhythmus führt der Weg in die Zukunft. Und ähnlich der Dramatiker: der Erfinder des konsequeten Naturalismus schreibt ein Drama „Traumulus", dessen Technik des Aufbaus an alte Muster erinnert, einen fünften Akt, an dem Gustav Freytag die gute Beachtung seiner Regeln hätte konstatieren können. Und die Tragik: nun kommt der Erfolg. „Traumulus" wird aufgeführt, „Dafnis" gelesen, gekauft, der „Papa Hamlet" und der „Phantasus" vergessen. Und das neue Drama „Sonnenfinsternis" (1907), ein nun wirklich wieder ganz originales, ganz unkonventionelles, bis ins einzelnste durchgefeiltes Werk, bleibt — vielleicht wegen der verwickelten Führung der Handlungslinien und des herben, von Lyrismen ganz freien dramatischen Gestaltungsernstes — unbeachtet. Eine Künstlertragödie vom Ringen um Natur und Geist, die Künstlertragödie der Zeit; aber nicht das allein: denn die Begriffsverhältnispaare Kunst und Natur, Eindruck organisch gewachsener Natur und Eindruck zurechtgerückter Ideen- und Stimmungsträger werden verschlungen mit den Begriffsverhältnispaaren künstlerisches Schaffen und menschliches Erleben, künstlerische Zucht und zügelloser Trieb, Not des Künstlers und Not des Menschen. Die Sprache ist knapp, konzentriert; es fehlen die idyllischen Breiten, alles ist verhaltene, gesammelte Kraft. Und der Künstlerfanatismus und der männliche Ernst des Malers Hollrieder, des Helden der „Sonnenfinsternis", muß jeden Leser zwingen, noch einmal das schwere Problem des Theoretikers und Dichters Holz zu durchdenken.

Holz: Revolution der Lyrik

Traumulus

Sonnenfinsternis

Kopfstück aus Arno Holz: Aus Urgroßmutters Garten
Ein Frühlingsstrauß aus dem Rokoko
Verlag von Karl Reißner in Dresden

Cäsar Flaischlen

In demselben Jahre, in dem Arno Holz eine neue Lyrik ankündigte, erschien unter dem Titel „Von Alltag und Sonne" ein lyrisches Bekenntnisbuch. „Gedichte in Prosa", wie der Untertitel lautete, etwa von dieser Art:

Cäsar Flaischlen

Steigende Abendwolken .. blei-grau-blau-schwer
.. wie ferne Alpen sich auftürmend ..
die sinkende Sonne dahinter, die Ränder mit blendendem Gold umkantend . . .

auf der Hügelhöhe mitten im glühenden Feuer des Abendrots eine Mühle,
langsam die Flügel drehend,

als schaufle sie der Sonne rinnend Gold in ihre Tenne.

Cäsar Flaischlen

Ihr Verfasser war Cäsar Flaischlen, ein Schwabe, 1864 in Stuttgart geboren, frühe aber nach Berlin verschlagen, dort seit Jahren heimisch und damals gerade Redakteur der Kunstzeitschrift „Pan". Die Phantasusbändchen hatte einer geschrieben, dem die Entwicklungsgeschichte einer Kunst, die Entwicklungsgeschichte ihrer Technik war, ein leidenschaftlicher Kämpfer für technische Fragen; der Dichter von „Alltag und Sonne" sah in jeder Technik nur ein Mittel für den Dichter, sich darzustellen, nie ein Grundprinzip, er konnte

Arnold Böcklin
Sirene
Veröffentlicht in Pan III (1897) Seite 100 zu den „Gedichten in Prosa" von Cäsar Flaischlen
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

etwas verächtlich von den ganz „äußerlichen technischen Fragen" reden, konnte sagen: „Technik allein war nie Kunst". Und doch kommen beide zu einem ähnlichen Resultat, zu einem wechselnden, aus wechselnden Gedanken wechselnd sich formenden Rhythmus. Es gibt kaum einen besseren Beweis dafür, daß in Holz mehr als der Eigensinn des Originalitätsfanatikers lebendig war.

Der Drang zum schlicht-Natürlichen, der Drang zum Ehrlichen hatte Flaischlen zur Form seiner Gedichte „Von Alltag und Sonne" getrieben. Sich suchend schuf er in dieser Form ein Abbild seiner selbst. Und wie hier überall: ein schlichtes Bekenntnis von einem ehrlichen Ringen sind alle seine Werke. Alle ein Bild seiner Entwicklung, eines das andere ergänzend, sich zu Zyklen ordnend. So sind seine größeren Werke, die Dramen „Toni

Stürmer" und „Martin Lehnhardt" und der Roman „Joſt Seyfried" als Zyklus entworfen, der Roman urſprünglich auch als Drama. Eine „Art gedanklicher Trilogie" ſchwebte dem Dichter vor. „Zwiſchen Charfreitag und Oſtern. Die Not unſerer Jugend" ſollte der Geſamttitel ſein. Sie ſollte handeln von den Qualen und Zweifeln der heutigen Jugend, die, aus der Stille der Heimat ins Leben, in die Großſtadt verſchlagen, erfahren muß, wie ihre „Jugendwelt mit ihren allzu idealiſierenden Anſchauungen im Ringen mit den entgegengeſetzten der Wirklichkeit" zuſammenbricht. Was iſt Liebe?

Cäſar Flaiſchlen

Zeichnung von Ludwig von Hofmann zu dem Gedicht von Cäſar Flaiſchlen „Dem Dichter" in Pan II (1896) Seite 26

Was macht Liebe aus dem Menſchen? — das iſt die Frage, die „Toni Stürmer" (1893) ſtellt und noch ganz troſtlos peſſimiſtiſch beantwortet. Eine ſinnliche Qual iſt die Liebe, ſie erhebt nicht, ſie zerrt in Schmutz und Schlamm. „So ſind eben alle Lumpen" iſt das verzweifelnde Schlußwort dieſer düſterſten Dichtung Flaiſchlens.

Toni Stürmer

Ein Ringen mit dem Fleiſche iſt „Toni Stürmer", ein Ringen mit dem Geiſte iſt „Martin Lehnhardt. Ein Kampf um Gott" (1895). Ein zartes Liebesverhältnis zwiſchen einer hochgebildeten, reifen älteren Frau und einem jungen Theologen bildet nur die lyriſche Stimmungswelt, in der ſich das abſpielt, was dem Dichter die Hauptſache iſt: der Kampf um Gott. In einer fortlaufenden Handlung, die nur vier Leſe- oder Spielpauſen in fünf Szenen teilen, entwickelt ſich eine große Disputation, die in der Hauptſache von

Martin Lehnhardt

Cäsar Flaischlen

einem Alten und einem Jungen geführt wird. Der Junge ist Martin Lehnhardt, der Sohn, Enkel, Urenkel von schwäbischen Pfarrern, die nie über die Enge der Heimat hinausgekommen sind, er ist der erste. Der Schmutz der Großstadt hat ihn auf Wochen gestreift, aber er ging nicht in ihr unter. In dem Chaos von Menschen, Dingen und Ideen war er auf Monate ein hilfloser Schwimmer, bis er sich und in sich eine Welt fand, eine Welt voll Sturm, aber auch „voll nie geahnter Wunder und Herrlichkeiten". Bis er den Menschen fand, den Menschen als „Herr und König" seiner Erde, der sich selbst die Verantwortung aufbürdet, die er bisher Gott aufgeladen, der selbst alles sühnt, was er je begangen. Der Alte aber ist Martins Onkel, der schwäbische Pfarrer Bilfinger, dogmenfest, buchstabengläubig, engherzig und schnell im Aburteilen. Groß ist die Kunst der Führung des Dialogs. Er ermüdet nicht trotz seiner Länge, er wiederholt nie Gesagtes, er gibt die Hauptsachen in immer neuer Beleuchtung. Er enthüllt persönliche Schicksale und gestaltet sie typisch. Er gibt ein Einzelschicksal eines Übergangsmenschen und zugleich ein Bild einer Übergangszeit.

Jost Seyfried

Vom Kampf des Künstlers in dieser Zeit handelt schließlich der dritte Teil der Trilogie: „Jost Seyfried". Ein Roman in Brief- und Tagebuchblättern (1904). Als den älteren Freund Martin Lehnhardts hatte das Drama Jost Seyfried schon eingeführt, nun will der Roman ihn begleiten, den Menschen, „der da auszog: ‚Dichter zu werden', und will eine Zeitlang mit ihm gehen durch seinen Kampf mit sich und mit der Außenwelt um Durchsetzung seines Lebensglaubens, und durch seine Wandlungen in der für jeden Schaffenden so kritischen Zeit zwischen Dreißig und Vierzig". Man braucht nicht zu wissen, daß Flaischlen selbst gelegentlich mit Jost Seyfried zeichnete, um zu erkennen, daß er sich selbst und sein Ringen im Romane dargestellt hat. In einer oft rhythmischen, oft wie Verse abgeteilten Prosa ist dies Bekenntnisbuch Rückblick und Ausblick. Es blickt zurück auf die Frühzeit der jüngstdeutschen Bewegung mit ihren rechten Zielen der Verinnerlichung, der Natürlichkeit. Es klagt über den Ausgang. Die Schlagwörter schlugen alles tot. Es ist alles „im letzten Grunde hoffnungslos und ohne Zukunftsglauben". Es ist alles nur „Werktag, Mühsal, Kleinlichkeit, Verbitterung und . . . Verstand! O, und nur wahr und verständig sein wollen, ist Ziel der Wissenschaft und der Kunst! Und ewig ist nur: was aus Überlegenheit und Liebe, oder aus Zorn, oder aus Siegesfreude herausgeboren!" Er sieht den Geist des kleinen Mannes triumphieren, den Geist der Masse, und was dieser zuträgt. Es ist alles, klagt das Buch, nur Technik. Über Technisches kam der ganze Naturalismus nicht hinaus:

„Und in fünf Jahren schon wird man von dieser Zeit als von einer Sackgassenperiode reden und über den Lärm, den man schlug, und über die Kurzsichtigkeit, mit der man das eigene wirkliche Verdienst durch maßlose Übertreibung um seinen Wert brachte, lachen, wie man über Kinder lacht, die ihre Schule für Selbstzweck und Lesen und Schreibenlernen für eine weltumstürzende Sache halten."

Und wie mit dem Naturalismus, so mit dem Symbolismus. „Je kleiner die Tat, desto größer die Theorie." Denn alle große Kunst ist immer naturalistisch, immer symbolistisch. Steht's dadurch jetzt besser um die Formen? Etwa um das Drama? Es ist nur den alten Weg weitergegangen, vom Schloß durch die Stadt in die Vorstadt, ins Dorf. Immer noch sind es „Markt- und Straßen- und Wirtshausereignisse und Ehebrechen und Kleine-

Cäsar Flaischlen
Nach dem Gemälde von Professor **Georg Ludwig Meyn**

Leute-Begebenheiten". Aber so sagt Flaischlen wie Maeterlinck, „was die Menschen tun, ist einerlei. Empfindungen und Gedanken wiegen schwerer als Taten und tragen weiter. Taten sind nur äußere Erledigungen (äußere Bestätigungen). Des Menschen Seele muß endlich die Bühne werden". Oder steht's etwa besser um den Roman? Er ist längst nur bloßes Handwerk, überlebt in Form und Technik, eine „uferlose Breimacherei um die willkürlichsten, äußerlichsten und nebensächlichsten Dinge". Was sollen die ausführlichen Schilderungen seltener Landschaften und merkwürdiger Begebenheiten. „Der Mensch ist die Hauptsache und am Menschen wieder seine Seele, nicht der Kram um ihn herum." Und Jost Seyfried grübelt an einem Romanideal, das nichts anderes als die Umschreibung eben dieses Buches ist. Er möchte alles „in einzelne Licht- und Schatten- und Farb- und Gedankenflecken auflösen", und „es müßte dennoch aber als Ganzes wieder zusammengehen". Woran liegt es aber, daß alles so im Argen ist? — Das liegt an der Gesamtauffassung vom Wesen der Kunst und vom Künstler und ihren Werten. Man will immer eine neue Kunst schaffen, und das Resultat sind ein „paar Schnörkel mehr". Ganz natürlich: denn sich muß der Künstler schaffen. „Neue Menschen gilt es zu werden! neue Seelen gilt es zu schaffen, neue Lebenswerte! Dann findet sich die neue Kunst von selber!" Man soll Kunst und Leben nie trennen. Nicht Kunst und Leben, nur Kunst und Handwerk sind getrennte Dinge:

„Sie reden von Kunst wie von Etwas, das ein eigenes Leben für sich lebt, außerhalb des ihren!
wie sie auch von Körper und Seele reden, wie von etwas Getrenntem!
wie sie alles auf allen Gebieten loslösen aus seinen Zusammenhängen und es nur für sich begreifen,
anstatt es als Eines zu erfassen und sich selber eins mit ihm zu fühlen!
Kunst ist entweder alles oder nichts.
Dichter sein, mein Junge, ist Mensch sein!
Dichter sein ist schwerer als Gedichte und Novellen und Theaterstücke schreiben und hat im Grund gar nichts damit zu tun.
Kunst ist nur, was ein höherer Mensch für sich und andere an höheren Lebenswerten schafft in schöner Form."

Nie ist Mensch und Dichter zweierlei, und „wer als Mensch null ist, ist auch als Dichter null".

„Man kommt als Künstler immer nur bis zu der Stufe, bis zu der man als Mensch kommt. Man springt nicht über seinen Schatten! und wer als Mensch nur bis Stufe vierzig oder fünfzig kommt, kommt auch als Künstler nicht höher!
und wenn ihm auch einmal etwas gelingt, das eine Zeit lang Aufruhr macht und aussieht, als ob es länger leben könnte.
es fehlt der Kern, es fehlt was Keimkraft hat für später! und wenn es viel ist, hält es bis zum Herbst, der Winter gräbt es lautlos in die Grube!
Einmal glückt Jedem ein gutes Gedicht!
einmal schreibt Jeder auch ein besseres Buch, doch das entscheidet nur für heute, nicht für morgen!
nur wer auf die Dauer etwas kann, ist Meister! und auf die Dauer kann nur der überlegene Mensch etwas!
und:
aus diesem Grunde, guck, ist Goethe . . . Goethe und Heine . . . Heine!"

Verkleinerte Nachbildung des von **Franz Stuck** gezeichneten Umſchlages des erſten Heftes der Zeitſchrift **Pan**, die Cäſar Flaiſchlen eine Zeitlang redigierte

Cäsar Flaischlen

Umrahmung von Otto Eckmann Pan Jahrgang I (1895)

GEDICHTE

VON CÄSAR FLAISCHLEN

DEM SCHAFFENDEN

I

Das Was ist's nicht!
Wer etwas kann,
zwingt sich den sprödesten Stoff zu Willen,
zwingt zu lebendig frischem Quell
das Felsgestein, das sonnerglühte,
zwingt das verdorrteste Reis am Weg
zu Keim und Blüte
mit bloßem Wort ... er will und spricht's,
und, überflammt von tausend Sonnen,
befreit er eine Welt voll Wonnen
aus leerem, dämmergrauem Nichts!

Das Was ist's nicht! Das Wie allein
wird Kranz und Krone dir verleihn ...
Stoff ist nur Stoff, in blinder Haft ...
dein Wille erst wird seine Kraft,
dein Wort erst wird sein Werde ..

Es ist die gleiche Handvoll Erde ...
ein Gott wird Menschen daraus schaffen,
ein Stümper Affen!

Bleibendes erzwingt nur der Charakter, nur der höhere Mensch schafft Höheres. Der Mensch mit Glauben an sich, nicht mit Wissen. Der Mensch, der nicht dem Schicksal oder Gottes Wille, der Vererbung, Vorausbestimmung, dem Verhängnis, dem Unglück, der Tücke, dem Pech alle Schuld gibt, sondern sich — der Mensch, der sagt: es ist meine Schuld, ich hätte besser vorsorgen sollen. Der Mensch mit Willen und Selbstzucht. „Wille allein ist Kraft!"

So klingt der Roman, der nicht nur solche Reflexionen gibt, sondern auch zarteste Liebesgedichte und Landschaftsstimmungen, nach allen Zweifeln aus wie der „Martin Lehnhardt“ in einen Ruhm des Menschen als des Herrn der Welt, dem alles Werktagelend nur der Weg war zum Sonntag. Cäsar Flaischlen

Wie „Toni Stürmer“, „Martin Lehnhardt“ und „Jost Seyfried“, so ordnen sich auch die andern Hauptwerke zu Zyklen. Es sind lyrische Sammlungen, wenn das Wort paßt für die Darstellung des Auf und Ab eines Lebens in Gedichten, wenn das Wort paßt für einen Dichter, den nichts mehr empört als die Scheidung zwischen dramatischem, epischem und lyrischem Schaffen. Auch von dem Dichter dieser Werke gilt, was ein jüngerer Lyriker, Hans Brandenburg, von den schwäbischen Dichtern im allgemeinen sagte: Sie haben die „Kinderfreude an der schönen Welt“ und den „hohen Geist zum Grenzenlosen. . . . Alle haben sie eine seltene Kraft des Gemüts, auch der Zarteste ist im Grunde noch von wurzelständiger Heimatmacht. . . . Sie sind zäh und ehrlich. . . . Alle sind Menschen, alle trachten sie nicht nach der Kunst als dem Letzten, sondern nach dem Leben. Sie gehen alle auf das Ganze hinaus mit ihren verklärenden Gemütskräften, auf das Ganz-Mensch-sein“. Lyrische Werke

Ein Gruß an die Heimat ist Flaischlens erstes wichtigeres lyrisches Buch: „Vom Haselnußroi. E Zopfete Bloeme-n ond Nüß“ (1892). Man hört seinen Ton etwa aus einem Gedicht wie „Nebenong' hofft“: Vom Haselnußroi

„Han me g'freut dagaus ond ei
bis de wieder dô könntst sei.

Jetztet kommst ond bist verstemmt,
duest verdrösse, kalt ond fremd.

Höst koin Patsch ond kaum en Grueß,
wie wann älles bloß e Mueß!

Höst koi oizigs liebers Wort
ond witt morge wieder fort.

Ond i han me uf de g'freut,
wie — n e Kend uf d' Weihnachtzeit.“

Darstellungen seiner Entwicklung wie der „Jost Seyfried“ sind dann die nächsten lyrischen Sammlungen: „Von Alltag und Sonne“ (1898), „Aus den Lehr- und Wanderjahren des Lebens“ (1900) und „Zwischenklänge“ (1909). Jedem Flitter abhold, wagt Flaischlen lieber eine Trivialität als ein klingendes Wort. Er spart gern die Worte, er prononciert oft, indem er jedem Worte eine ganze Zeile schenkt: Winke, Ruhepausen für den Leser. Reimverse wechseln mit reimlosen: Flaischlen ist kein Prinzipienreiter. Zweifel, Kampf, Resignation, die doch nicht im Pessimismus und Quietismus untergeht, Zuversicht und Zukunftsglaube sind gern variierte Themen. Helle Stimmungen wechseln mit dunklen. Einmal kommt der Herbst mit Wehmut: Von Alltag und Sonne

So regnet es sich langsam ein
und immer kürzer wird der Tag und immer
seltener der Sonnenschein . .

Ich sah am Waldrand gestern ein paar Rosen
stehn . .
gib mir die Hand und komm . . wir wollen
sie uns pflücken gehn . .

Es werden wohl die letzten sein!

Und es ist „Totensonntag“:

Trostlos traurig grau in grau:
Himmel,
Dächer,
Straßen,
Menschen . . .
trostlos traurig grau in grau . . .
wie mit hungergieriger Lippe
saugt ein ungeheures Schweigen
Licht und
Luft und
Leben an sich
und mit grauenstummer Marter
überschleicht es
und bekriecht es
immer herzblut-tiefer-saugend
Himmel,
Dächer,
Straßen,
Menschen,
qualvoll hilflos grau in grau.

Und ein andermal ist alles „Sonnenkraft“:

Und immer wieder sinkt der Winter
und immer wieder wird es Frühling
und immer immer wieder stehst du
und freust dich an dem ersten Grün
und wenn die kleinen Veilchen blühn,
und immer wieder ist es schön
und macht es jung und macht es froh,
und ob du's tausendmal gesehn:
wenn hoch in lauen blauen Lüften
die ersten Schwalben lustig zwitschern . . .
immer wieder . . . jedes Jahr . . .
sag, ist das nicht wunderbar?!
Diese stille Kraft der Seele:
immer neu sich aufzuringen
aus dem Banne trüber Winter,
aus dem Schatten grauer Nächte,
aus der Tiefe in die Höhe . . .
sag' ist das nicht wunderbar?
diese stille Kraft der Seele,
immer wieder
sich zur Sonne zu befrein,
immer wieder stolz zu werden,
immer wieder froh zu sein?!

Und dann kann er wunderbar schlicht trösten: „Sei nicht traurig, sei nicht traurig . . . es ist heute nur so trübe, es ist heute nur so schwer!“

Es findet sich viel schön, knapp, auch humoristisch gewürzte Spruchweisheit. Aber am reinsten wirkt Flaischlen, wenn er, der Idylliker ohne träges Behagen, ins All hinaus sich verträumt:

Schaukelt weiter mich, ihr Wellen! . . schaukelt weiter mich, ihr Winde . . durch die wunderbare Ruhe dieser lichten Einsamkeit . . leise, leise wiegt mich weiter
in die Ferne
zu den stillen, weißen Wolken, die den Horizont umklimmen . .

Tragt mich fort, wohin ihr wollt!

Immer mehr versinkt die Küste mit dem Strand und mit den Bergen . . Alles wird zu blauem Glanz . .

Selig lieg ich auf dem Rücken, horche auf die Ammenlieder, die mir Wind und Wellen singen . . falte langsam meine Hände . . schließe lächelnd meine Augen und verträume in den Himmel, wie ein Kind in stiller Wiege . .

Meine Mutter ist die Sonne . .
. . . . . .
Meine Mutter ist die Sonne,
und ich weiß, sie hat mich lieb!

Viertes Kapitel

Stefan George und sein Kreis

Stefan George

Vom frühen Schnitzler schrieb einmal Hermann Bahr: „Wir lieben ihn, weil seine Kunst immer Handschuhe trägt, vor dem Pöbel nicht die kleinste Verbeugung macht, und weil über jedem seiner Werke als leuchtendes Motto prangen könnte des alten Römers: Odi profanum volgus et arceo.

Die Mitarbeiter der Blätter für die Kunst

Das Motto paßt besser als auf Schnitzler auf den Kreis, der seit Beginn der neunziger Jahre um Stefan George sich bildete. Hugo von Hofmannsthal und Paul Gerardy, Karl Wolfskehl und Ludwig Klages, Leopold Andrian, Richard Perls und Max Dauthendey gehörten ihm an, später traten die jüngeren Oscar Schmitz, Ernst Hardt, Karl Gustav Vollmoeller und August Ohler noch hinzu. Die Öffentlichkeit erfuhr zunächst von ihnen gar nichts. Man druckte, „bis in einzelheiten der rücksicht auf die lesende menge enthoben", nur füreinander und einen kleinen Kreis von Freunden und Gönnern. Ein Künstler des Kreises, Melchior Lechter, stattete ihre Zeitschrift, die „Blätter für die Kunst" und die Bücher prunkvoll kostbar aus. Seine Verzierungen sollten weiter tragen in den blaugoldnen Kunsthimmel dieses Kreises, den höchsten erreichbaren Himmel dieser Zeit, so glaubte man fest. „Wir sind des stolzen glaubens, daß wir für diese jahre nicht nur das höchste gesammelt haben was in einem bestimmten fache menschlichen könnens eine ganze stämmevereinigung hervorzubringen fähig war sondern wir hoffen auch den werdenden und kommenden die pfade geebnet zu haben auf denen sie weiterschreiten können zur Entdeckung neuer immer reinerer Kunsthimmel."

Richard M. Meyer war es, der durch einen Aufsatz im Jahre 1897 zuerst die Augen der Öffentlichkeit auf diesen neuen Dichterkreis richtete. Dann aber ließ 1899 Stefan George seine bisherigen Werke im Buchhandel erscheinen, und eine Auslese aus den „Blättern für die Kunst" gab eine Übersicht über die Entwicklung des Kreises in den Jahren 1892 bis 1898. Man glaubte in einer veränderten Zeit „den wachsenden wünschen nachgeben und auf den schutz der abgeschlossenheit verzichten zu dürfen".

Programm und Theorie

Die „Blätter für die Kunst" enthielten nicht nur Dichtungen, sondern in „Einleitungen und Merksprüchen" ein Programm, eine Theorie dieser Dichtung. Beides, Theorie wie Dichtung, bedeutet den größten Gegensatz zum Naturalismus, namentlich zum sozialen Naturalismus. Schon äußerlich: hatte der Naturalismus die Seiten mit Interpunktionszeichen überschwemmt, um die Einbuße an Tonwerten, die keine Übertragung lebendiger Sprache in ein Druckbild ganz verhindern kann, möglichst zu verringern, so sind hier fast alle Interpunktionszeichen verschmäht. Auch die großen Anfangsbuchstaben sind bis auf seltene Ausnahmen gemieden. Dann aber inhaltlich und formal. Die heilsamen Einflüsse des Naturalismus werden anerkannt. Aber größer ist sein Schaden. Wo man früher nur verschönte, hat er nur verhäßlicht. „Dem Franzosen ist er das absichtliche zusammentragen von in wahrheit nie sich folgenden begebnissen, dem Norweger ist er das ausschweifende spiel mit möglichkeiten, dem Russen der beständige Alpdruck." Und das Schlimmste: Er hat uns daran gewöhnt, „gewisse begleitende bewegungen einer handlung zur vollständigkeit zu fordern, die aber, wenn sie vom dichter berücksichtigt werden jedes werk großen zuges unmöglich machen." Er hat Dinge in die Dichtung getragen, Dinge betont,

Stefan George

die nicht in die Dichtung gehören. Begann der Kampf der Moderne damit, der Enge der geübten Kunst den größeren Reichtum des Lebens gegenüberzustellen, begann er mit der Forderung der Verarbeitung aller Lebensgebiete durch die Kunst, so herrscht in den „Blättern für die Kunst" der Gedanke: gewisse Teilgebiete des Lebens sind als der wahren Kunst feindlich auszuschalten, ja gewisse Triebe und Fähigkeiten des Menschen, der Trieb zum Denken, der Wille jeder Wirkung in die Ferne haben zu schweigen. Alles Staatliche und Gesellschaftliche ist verpönt. „Weltverbesserungen und Allbeglückungsträume" sind ja sehr schön, aber sie gehören „in ein anderes gebiet als das der dichtung". Auch Weltanschauung hat mit Dichtung nichts zu tun. Über jeder Weltanschauung liegt etwas wie ein sittlicher Deckmantel. Selbst die Freiesten der Freien haben ihn nicht ganz abgelegt. Und gar erst von den Epigonen ist keiner frei von der „abstoßenden behäbigen bravheit". „Unser ganzes schrifttum von gestern ist sittlich (sogar das behördlich verbotene) bürgerlich — pöbelhaft — und unterhaltend belehrend" ist „real — programmatisch — tendenziös".

Die geistige Kunst

Anders die wahre Dichtung, die „heutige" Kunst, die „GEISTIGE KUNST". Sie ist eine „Kunst für die Kunst". Sie will „keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck". Das Gedicht ist „der höchste der endgültige Ausdruck eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung". Und nur das ist Kunst — man weiß es nur leider nicht mehr: „Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzter gattung die meisten unsrer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter richtverhandlungen behördlicher zählungen u. ä. gleichkommt." Die wahre Dichtung beschreibt nicht, weder Dinge, noch Ereignisse: sie will nur „hervorrufen und einflüstern mit hülfe wesentlicher worte". Ihr Reich ist das Stimmungsreich der tiefen Träume, ihre frühen Verkünder sind Novalis, Hölderlin und vor allem Jean Paul, der Meister der „zarten abschattungen, der Vater der „ganzen heutigen eindrucks-kunst". Als Fleisch von unserm Fleisch wirken seine Wesen, „die ohne große thäter zu sein unendlich sinnen und unendlich leiden, die zwischen dem flötenspiele zarter jünglinge und dem rosigen welken zarter mädchen hin und herziehen vom stillen Lilar zum lauschigen Blumenbühl". In der Gegenwart aber sind ihre Vorbilder in England drüben die Praerafaeliten, die die „schöne göttlichkeit der formen wieder auf den thron setzten", in „Gallica" Dichter wie Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Villiers. Aber

„mehr als die leuchtende grazie der Prae-rafaeliten und die schmelzende klangeinheit der französischen dichter begeisterte sie (die jungen Dichter) ein mann der aufmerksam den einklang des weltalls beobachtete und den ein wunder aus dem blut seines geschlechtes erstehen ließ: Arnold Böcklin. sie fühlten sich als spätgeborene brüder des malers und sie begriffen das steile und stolze ziel: durch den klaren und nie entstellten rhythmus ihrer Gedichte gleichwebende träume auszudrücken".

Die Träume der Felsen und Bäume, die Träume aller Dinge des Alls. Sie möchten das „strahlende geheimnis der dinge fühlen, darin leben und dann mit bewegter und von unsäglichen freuden zitternder stimme es stammeln — es mit bebender hand festhalten". Kein Wunder, daß die Mutter solcher Stimmungen, „geheimnisvollen Ahnens" verherrlicht wird: die Nacht.

Stefan George Nach einer Zeichnung von Professor **Curt Stoeving**
Aus Klages: Stefan George. Verlag von Georg Bondi in Berlin

Stefan George

„heiliges dunkel, heilige nacht, da du auf unser selbst uns weisest, fühlen wir stolz und schaudernd in uns die blüten alles lebens prangen.. was das wissen von uns selber reicher und tiefer bildet, das schweigende geheimnis schwerer worte und ferner klänge, das läßt von allem fremden leben die hüllen fallen. nur wenn wir uns erfassen, erfassen wir das all."

Das Wesen des Künstlers

Woher aber die verschiedene Wertung von Kunst und Künstler, woher ihre falsche Wertung bisher? Die bisherige Lehre vom Schönen hat sich zu viel mit der Feststellung der Begriffe: schön und häßlich, zu wenig mit dem Künstler selbst beschäftigt. Daher die Überschätzung des Stoffs, des Inhalts; daher die Tyrannei des Sittlichen über die Schönheit: des Sittlichen, das seine ewig schwankenden Maße auf die Kunst übertrug. Daher die Verwechslung des Dichters mit einem leidenschaftlichen Prediger. Er ist es nicht, wenn er auch mal selbst seine mächtige Leidenschaft als Begeisterung für die Sache auslegen sollte, sich als Erzieher empfände. Er legte damit nur seine eigene Natur falsch aus. Denn der Dichter denkt zunächst an sich, nicht an andere. Er genießt. Neue Lebenskraft, neuer Lebensdurst, neues Selbstgefühl berauscht ihn, soll andere berauschen.

„diese wirkung zu erzielen war und ist überall die wenn auch oft unbewußte absicht künstlerischen schaffens. was dem wechsel, der entwicklung unterliegt sind die mittel der gestaltung mit deren hilfe dieses erreicht wird. in jahrtausenden einer siegreichen kultur einer mehr wachsenden befreiung von der übermacht der umhüllenden naturdinge um ihn her und seiner eigenen niederen notdürfte hat der mensch auf feinere reize antworten gelernt.. nicht mehr greller gegensätze: des todesröchelns und triumphgeschreis bedarf das verfeinerte getriebe unserer fantasie. was seine saiten bewegt ist das spiel unendlich zarterer abschattungen des geschehens. wir erlauschen naturtöne die den Alten fremd waren. uns reden mienenspiele deren kaum merkliche linien ehedem verborgen bleiben mochten unter den zuckungen heftigerer reize. der mensch und vornehmlich der künstler ist geistiger und leidenschaftsloser geworden und dementsprechend haben sich auch die mittel zur erziehung des künstlerischen eindrucks zu ändern."

Nicht aber ändert sich der Künstler in seinem Wesen. Er bleibt der Liebhaber des Lebens und seiner Reize. Jedes Zeitalter, jedes Ereignis ist ihm nur ein Mittel künstlerischer Erregung, und der „letzte antrieb künstlerischen schaffens ist ein rein persönlicher:

„vielleicht ist alle kunsttätigkeit gleichsam ein geistiger notausgang überschüssiger oder gewaltsam eingeschränkter lebenskräfte, sicherlich wenigstens verdankt eine große und glänzende gruppe von kunstwerken ihr dasein einzig jenem merkwürdigen vorgange durch den der mensch befähigt ist aus seinen peinen heimliche freuden und seltene fähigkeiten zu machen. die zergliederung desselben kann jeder an sich selbst vornehmen, wenn er der umwandlung eines schuldbewußtseins in das gefühl der tropischen niederlage oder der läuterung seines schmerzes zur wehmut auflauert. diesem seltsam schöpferischen entlastungsbedürfnis sehen wir die tragische und satirische dichtung entspringen. den zermalmenden zwang der verhältnisse aus spielender willkür schaffen — das ist die höchste des schicksals spottende steigerung des menschlichen machtgefühls — das ist im schaffenden der kunstgewinn schmerzlich empfundener unmacht. die dichterische satire ihrerseits ist nach außen gekehrtes mißvergnügen des dichters über sich selbst. dies ist die wahre ursache der sittlichen leidenschaft mancher dichter. mögen sie sich selbst über den eigentlichen zweck ihres schaffens täuschen, es bleibt doch der nämliche: ein leben hervorzubringen das höhere wogen schlägt als das wirkliche und mit dessen notwendigkeiten eine menschliche willkür schaltet".

Stefan George

Prinzip der Form

Dieser letzte Gedanke von dem willkürlichen Schalten wird betont. Denn der Dichter empfindet sich nicht wie der Feldherr „in der überwältigung grob handgreiflicher widerstände", sondern im „lebenbedeutenden spiel eingebildeter gestalten". Er wird erregt durch den „gaukeltanz der dinge die seine fantasie mit willkürlich erdichtetem inhalt belebt". Und „in diesem bezirk erträumter sensationen ist er zugleich kämpfer triumfator und zuschauer. in der vorstellung bleibt das bewußtsein daß seine geschöpfe nur von ihm ihre seelen lieben, daß sie seinem zauberstab gehorchen und hinter der erregung steht leise aber vernehmlich lenkend der kaltherzig stilisierende verstand". Was stilisiert er? Ein Gebilde aus „auswahl maß und klang". Denn noch einmal: die Erhöhung des Lebensgefühls, die Kunst heißt und Kunst gibt, wird nicht erreicht durch irgend etwas Stoffliches, Gedankliches, sondern wie die Malerei nur wirkt durch „verteilung linie und farbe", so die Dichtung nur durch „auswahl maß und klang". Der Dichter wählt zunächst aus „im sinne eines einheitlichen eindrucks". Nie bietet ihn die Wirklichkeit. Nur übersieht der Künstler ihre kunststörenden Beimischungen, oder sein Verstand sondert sie aus. Der Dichter gruppiert dann den Stoff, er komponiert. Regeln gibt es nicht, hier entscheidet das Taktgefühl. Der Dichter verarbeitet schließlich drittens den Stoff auf „eine bis ins kleinste fühlbare art und weise". Das ist die schwierigste aufgabe: ihre lösung ist der Stil, die „intimste sprache seiner seele". Sie darf nicht aufdringlich reden, denn dann ist es nur „ein mit klugheit und absicht ersonnenes kunststück. Wenn aber der stoff den zwang der geistesspuren trägt als ob das seine natur wäre dann ist's ein meisterwerk". Da sinnbildliches Sehen die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe ist, da alle Kunst, die die ersten roten Anfänge hinter sich hat, symbolisch ist, d. h. Zeichen gibt, die „empfindungswerte bedeuten", so hat der Dichter unter allen bedeutungsvollen Dingen das herauszuwählen, das „den größten und schönsten teil der schwingenden seele enthält, das die andern in seinem tieferen wesen wiederspiegelt und das sich durch seine vollkommenere form am meisten der unbedingten einheit, dem höchsten traum nähert". Er muß sich im Zaume haben, er darf die Grenzen, die die Schönheit zieht, nie überschreiten, er muß alles „mit klarer schöner und sogar am abgrundsrande unerschütterter stimme sagen (weil man jenseits des abgrunds sich selber als den gott fühlt, den man freudegeblendet anschaut)". Mag man ihn unjugendlich ruhig und kalt schelten: — in seinen glatten zarten Versen ist „mehr aufruhr als in der donnernden und zerstörenden kampfrede". Immer bleibt als Ziel eine „reine klangvolle strenge und schöne sprache", „ohne irgend etwas von dieser leichtfertigen und zerfahrenen weise die heut im schwung ist: kein dunkel kein wirrwarr, die kräftige schönheit, die feinheit ohne kränkliche verziertheit, das ist was die neuen dichter erstreben".

Nicht alle Einzelheiten dieses Programms und dieser Theorie stammen von Stefan George, viele von Paul Gerardy und Ludwig Klages. Aber sie sind doch im Grunde nur ein Kommentar zu Georges Kunst, im Hinblick auf ihn geschrieben als den Meister der neuen Schönheit, den etwa Paul Gerardy in solchen Versen vergötterte:

Auf deiner erhobnen theorbe singen die sterne
von Goethe von Platen und dem dichtergeblüt
deß klare hoheit entzündete die sterne,
das freudige gold das germanische himmel besprüht.

Stefan George

Du Herrlicher singst allein noch die sänge der Götter
aus niederer menge die das schweigen entweiht
du wandelst hehr und die ganze freude der götter
aus deinem mund sich in strahlenden takten befreit.

Georges lyrische Werke

„Die Fibel", „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal", „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten", „Das Jahr der Seele", „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod", zuletzt „Der siebente Ring" sind die Titel der seit 1890 entstandenen Versbücher Stefan Georges, der, in Büdesheim 1868 geboren, in Bingen am Rhein lebt. An Stefan Georges eigenem Ideale einer Dichtung des reinen Klanges und Maßes gemessen, sind diese Dichtungen wunderbar. Wie ein Wort wirkt als ein rhythmisches Gebilde, als ein Klanggebilde, das hat George beobachtet, das verwertet er virtuos. Wer mißtrauisch ist, der lese zuerst einmal Georges Nachdichtungen, weniger Verlaine, der pretiöser geworden ist, weniger auch Shakespeares Sonnette, aber Baudelaires „Blumen des Bösen" und die Danteübertragungen. Wie da Tempo, Rhythmus, Klang und Ton des Originals bis aufs letzte genau wiedergegeben sind, das macht die Übertragungen zu wahren Wunderwerken. Und von da gehe man wieder zurück zu den eigenen Gedichten und lasse sie zunächst nur einmal wirken als rhythmisches Spiel, als Klangspiel. Man überlasse sich einem Rhythmus und einem Tonfall wie dem des „Tag-gesangs":

Maß und Klang

So begannst du mein tag:
Von verheißungen voll
aus dem kindlichen thale
ein jauchzen erscholl.

Oder dem des „Schmerzbruders":

So zieht ihr im düster und euer geleit
ist lächelnder strahl — ihr die sinkende — zeit.
Da alles gesagt ist in stummem verein
ihr fühlet gefaßt die unwendbare pein.

Wer ganz sich verschenkt wie er wenig empfängt
und blühende stirn in die fernen nur drängt.
So zieht ihr im düster und euer geleit
ist lächelnder strahl — ihr die sinkende zeit.

Man höre auf das Klangspiel eines Gedichtes wie dieses:

Zu traurigem behuf
erweckte sturm die flur,
aus finstrem tag entfuhr
ein todesvogel-ruf.

Kaum zeigt der hügel rund
der grauen stunden flucht
ein baum tiefhängend sucht
nach halmen überm grund.

Schon taucht die wüstenei
zurück zum dunklen schacht —
Ein ton von qual und nacht
bricht wie ein letzter schrei.

Man sehe dann auf die Verwertung der einzelnen Vokale, wie George mit ihrem symbolischen Sinn den Sinn eines Gedichtes zusammenstimmt, so daß bei dunklen Stellen immer die Verteilung der Vokale ein Führer zum mutmaßlichen Sinne wird. Wie er die Alliteration, wie er die Assonanz, wie

Stefan George

Titelblatt gezeichnet von **Melchior Lechter**
Original 30 × 30 cm

er den Binnenreim, den Endreim verwertet: nie lässig, nie bequem, sondern immer hart und streng. „Reim", so schrieb er, „ist ein teuer erkauftes spiel. hat ein künstler einmal zwei worte miteinander gereimt, so ist eigentlich das spiel für ihn verbraucht und er soll es nie oder selten wiederholen."

Die Welt seiner Dichtung

Der Stil ist die intimste Sprache der Seele, so stand in den Blättern für die Kunst. — Welche Seele spricht aus dem Stil Stefan Georges? Die Seele eines ewig Feierlichen, eines Getragenen, eines sich seiner Kulturmission, eines reinen Ästhetizismus immer Bewußten. Die Seele eines Aristokraten, der „mehr denn fürst sich sondert", die Seele eines Magiers, eines Priesters, der durch „schwere worte", „ferne klänge" mehr *verhüllt* als *enthüllt*. Die Seele eines Pretiösen, der kurze Gedächtnisverse an seine nächsten Freunde mit dem Satze einleitet: „Verstattet dies Spiel: Eure flüchtig geschnittenen Schatten zum Schmuck für meiner Angedenken Saal." Die Seele eines von einem immer wachen Verstande immer Gezügelten, eines sich immer Beherrschenden, die Erlebnisse zu reiner Form Stilisierenden. Man denkt an das Wort Baudelaires: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes."

Stefan George

Eine wahre Angst vor dem Triebhaften, dem noch nicht künstlerisch Gestalteten, blickt aus den gemessenen Bewegungen der Gedichte. Eher wird ein Kanzleiwort gewählt (Es ist gebühr — benöten u. ä.), als ein temperamentvolles Wort. Hier wird — nicht immer, aber doch stellenweise — die Natur wirklich als eine Art Feindin empfunden:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme
der garten den ich mir selber erbaut
und seiner vögel leblose schwärme
haben noch nie einen frühling geschaut.

Stefan Georges Dichtung kennt nicht den freien Wald, sie lebt im beschnittenen Parke. Sie genießt die Natur nicht im Alltäglichen, sondern in ihren seltneren Exemplaren, die ihr bessere Symbole geben, in ihren feineren gewürzteren Kulturpflanzen, in seltenen Steinen, Blumen, Vögeln. Sie genießt sie südländisch, exotisch:

Die luft entführt uns aus dem fahlen norden:
Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen —
und fließt dein leib dahin wie blütenschnee
dann rauschen alle stauden in akkorden
und werden lorbeer tee und aloe.

Und es ist sehr bezeichnend, daß George die Liebe weniger besingt als die Freundschaft.

Kultus der Schönheit

Über alles die Kunst! Über alles die Schönheit! Was rühren Stefan George die anderen Fragen des Lebens! Mit den Schönheitssuchern geht er. Mit Ludwig II., dem verhöhnten Dulderkönig, mit Algabal, der seine Schönheitsträume lebt, der grausam ist, aber in Schönheit, der tötet, aber in Schönheit:

Sieh ich bin zart wie eine apfelblüte
und friedenfroher denn ein neues lamm,
doch liegen eisen stein und feuerschwamm
gefährlich in erschüttertem gemüte

hernieder steig ich eine marmortreppe,
ein leichnam ohne haupt inmitten ruht,
dort sickert meines teuren bruders blut,
ich raffe leise nur die purpurschleppe.

Mit solchen Überkultivierten empfindet Stefan George, und der frierenden Einsamkeit Höchstgebildeter, Höchstgestellter ist er ein mitfühlender Verkünder. So fern steht er der Lebensnot der Masse, daß für ihn der Einsame auf dem Throne, der einsame Schönheitssucher mehr leidet als der hungrige Arme:

Ihr lernt: das haus des mangels nur kenne die schwermut,
— nun seht im prunke der säulen die herbere schwermut —

Der stets nach dem ziel sich verzehre nur fühle das schicksal,
ich zeige euch in der erfüllung das grausamere schicksal

des der die stunden vertrauert bei köstlichem kleinod,
der schmächtigen fingers spielt mit dem sprühenden kleinod

und des der angetan mit der könige purpur
das schwere bleiche antlitz senkt auf den purpur.

Über alles die Kunst! Über alles die Schönheit! Georg Simmel hat einmal ausgeführt, was unter diesem L'art pour l'art-Standpunkte aus dem Gefühl, dieser letzten Quelle aller bisherigen Lyrik wird. Bisher war die Lyrik der Ausdruck des elementaren Fühlens. Kunst war der unmittelbare Ausdruck des Gefühlslebens und seiner zartesten und intimsten Inhalte. Das Gefühl war der Zweck, die Kunstform war das Mittel. Jetzt wird — wie einst beim alten Goethe — das Gefühl zum Mittel, die Kunst zum Zweck. Gefühl ist jetzt ihr zu höherer Form zu gestaltender Rohstoff, eines der Materialien, an denen Kunst ihre Verwirklichung finde. „Erst wenn das Gefühl alle Triebe, allen Drang, alle Unruhe seiner Erdgeborenheit hinter sich gelassen, und sich in jene klare, weite, über-subjektive Form gekleidet hat, wenn es an sich selbst schon die Ausgeglichenheit, Durchgeistigung, Rhythmisierung, kurz die eben so schwer empfindbare wie unvollkommen beschreibbare Metempsychose zum Kunstwerk erfahren hat, wird es zum Worte zugelassen." Das Gefühl aber legt seine Jugend, seine Wärme ab, nicht um alt und kalt, sondern um zeitlos zu werden.

Stefan George

L'art pour l'art

Und doch: Georges beste Gedichte entstehen nicht aus jener Verhüllung des Persönlichen, sondern erwachsen ihm da, wo das ursprüngliche Gefühl selber etwas Zeitloses hat, aus Zuständen des Dämmerns, der Idylle, des Traums, aus Zuständen einer wehen Sehnsucht und gestaltlosen Trauer, erwachsen ihm da, wo das Wesen dieser Kunst, ein Traumwesen, mit dem Wesen des gewählten Symbols innig zusammenklingt. Darum ist mir „das Jahr der Seele" mit seinen einsamen Gängen durch die Jahreszeiten, mit seinen einfachen Symbolen aus den Jahreszeiten das liebste. Hier ist wirklich jedes Gedicht eine Stimmung, während man sonst oft nur Stimmungsverse, Stimmungsstrophen findet. Man träumt über schönen Herbstgedichten:

Georges beste Gedichte

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter
des buchenganges beinah bis zum tore
und sehen außen in dem feld vom gitter
den mandelbaum zum zweiten mal im flore.

Wir suchen nach den schattenfreien bänken
dort wo uns niemals fremde stimmen scheuchten
in träumen unsre arme sich verschränken
wir laben uns am langen milden leuchten

wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen
von wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen
und blicken nur und horchen wenn in pausen
die reifen früchte an den boden klopfen.

Man schauert leise im Abend:

Der hügel wo wir wandeln liegt im schatten,
indes der drüben noch im lichte webt
der mond auf seinen zarten grünen matten
nur erst als kleine weiße wolke schwebt.

Die straßen weithin deutend werden blasser,
den wandrern bietet ein gelispel halt,
ist es vom berg ein unsichtbares wasser
ist es ein vogel der sein schlaflied lallt?

Der dunkelfalter zwei die sich verfrühten
verfolgen sich von halm zu halm in scherz . . .
Der rain bereitet aus gesträuch und blüten
im duft des abends für gedämpften schmerz.

Und der ewig neue Glanz der Welt liegt über einem Gedichte wie „Rückkehr“:

Ich fahre heim auf reichem kahne,
das ziel erwacht im abendrot,
vom maste weht die weiße fahne
wir übereilen manches boot.

Die alten ufer und gebäude
die alten glocken neu mir sind,
mit der verheißung neuer freude
bereden mich die winde lind.

Da taucht aus grünen wogenkämmen
ein wort, ein rosenes gesicht:
Du wohntest lang bei fremden stämmen,
doch unsre liebe starb dir nicht.

Du fuhrest aus im morgengrauen
und als ob einen tag nur fern
begrüßen dich die wellenfrauen
die ufer und der erste stern.

Georges Entwicklung

Stefan Georges Dichtung ist nicht ohne Entwicklung. Im Anfang ist „schönes sterben“ sein höchster Stolz, die „schwanke schönheit grabesmüder“, der „farbenvolle untergang“ wird nur im Anfang rein als Spiel und Klang genossen. Später dringen „stärkere triebe“ durch. Und von der Vergangenheit als der großen Vorratskammer der Symbole, kommt der Dichter im „Siebenten Ring“ zur Gegenwart und zu „Zeitgedichten“. Einst klang alles im „Tempeltone“, nun erst deucht es „den menschen mehr in ihrer sprache“. Leider, meint der Dichter, hat man ihn früher verkannt. Er galt nur „für den salbentrunknen prinzen,

der sanft geschaukelt seine takte zählte
in schlanker anmut oder kühler würde,
in blasser erdenferner festlichkeit . . .
Von einer ganzen jugend rauhen werken
ihr rietet nichts von qualen durch den sturm
nach höchstem First, von fährlich blutigen träumen“.

Gewiß hatte er ein Recht zur Klage: denn ein Wille zu wirken klang auch aus den früheren Gedichten, deren Eingänge so oft Imperative waren. Aber die Verkennung lag nahe, und auch die Zeitgedichte des „Siebenten Ringes“ sind nichts anderes als ein Preis rein ästhetischer Kultur, eine Flucht vor der Wirklichkeit, ein Ruhm auf alle alten symbolisch vieldeutigen Institutionen und ihre Träger. So wird Leo XIII. als „der Dreigekrönte wirkliche Gesalbte“ gefeiert. Und so wichtig die Zeitgedichte und die Bekenntnisse, die ihnen vorausgehen, sind, wichtig, weil sie zum nötigen Nachdenken über George zwingen und manches vorschnelle Urteil ändern —: eine stärkere Erinnerung bleibt noch an ein paar kleine Lieder, die frischer, triebhafter, schlichter quellen, Lieder im Tone von diesem:

An baches ranft
die einzigen frühen
die hasel blühen.
Ein vogel pfeift
in kühler au.
Ein leuchten streift

erwärmt uns sanft
und zuckt und bleicht.
Das feld ist brach
der baum noch grau . . .
Blumen streut vielleicht
der lenz uns nach.

Man hat Stefan George und seinen Kreis öfter verglichen mit dem der schlesischen Aristokraten in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Und gewiß gibt es Beziehungen: Auch sie sind Stilringer, auch ihre Verdienste sind sprachliche. Und ihre Verdienste macht manche Unnatur: Schwulst, Bilderwut und Ziererei ebenso illusorisch wie die gezierte, dunkle, schwülstige Art des Kreises der „Blätter für die Kunst" die Verdienste dieser neueren Dichter. Aber hinter ähnlichen Versen stehen doch ganz andere Menschen, dort Lohenstein und Hofmannswaldau, zwei Diener der Lust, zwei lüsterne Faune, durch Stoffliches wirkend, hier Stefan George, ohne Stoffreiz, ein heilig ernster feierlicher Asket und um ihn „bleiche Brüder im Leid".

Stefan George

Karikatur von Bruno Paul aus Möbius: Steckbriefe
Verlag von Schuster & Löffler Berlin

Von den anderen Dichtern der „Blätter für die Kunst" sind die Älteren, die strengsten, hitzigsten Verfechter des Prinzips, die unbedeutenderen. Die Jüngeren, von denen Hugo von Hofmannsthal schon charakterisiert ist, entwickeln sich etwas freier. So kann Oscar A. H. Schmitz (geb. 1873 in Homburg v. d. H.) nicht verleugnen, daß er von Gedanken Stefan Georges einst eine tiefe Anregung erhielt. Man lese etwa, wie er über den Begriff des „Barbaren" denkt, wie er außer seinen Bezirk nur ein winziges Häuflein Exklusiver stellt. Aber wie schillernd ist das Bild des Dichters, wie bunt die Reihe seiner Werke! „Orpheus", ein Band Gedichte, in der Formenstrenge Georges und umspielt von seiner Melancholie. Ein Band „Haschischnovellen", bei denen man an Baudelaire, Barbey d'Aurevilly und E. Th. A. Hoffmann denkt. Ein Roman „Lothar", die Geschichte einer Kindheit, ein Buch von frühem Welken. Ein Novellenband „Der gläserne Gott", reich an stärkeren Schicksalen und voll bunter Menschenfülle. Dann Versuche in Dramen, in der Tragödie und Komödie und mit dem kleinen Werkchen: „Wie Pannychis, die Hetäre, in den Himmel kam" auch im graziösen Spiel. Und das alles bedeutet eine Entwicklung über den Kreis der Anschauungen der ersten Schule Georges hinaus.

Seine Jünger

Oscar A. H. Schmitz

Wie Schmitz bekommen dann auch zwei andere jüngere Dichter, Ernst Hardt und Karl Gustav Vollmoeller, zum Drama. Später wird von ihnen zu reden sein. Ich spreche hier nur noch von Max Dauthendey, der sich am weitesten von dem Ideal einer Kunst unelementaren Fühlens entfernte.

Max Dauthendey

In seinen Anfängen war Max Dauthendey (geb. 1867 in Würzburg) ein mystischer Grübler. Ein Grübler freilich anderer Art als Stefan George und darum von allen Künstlern der „Blätter für die Kunst" am wenigsten von ihm beeinflußt. In tieferer Einsamkeit sind selten erste Gedichte entstanden wie Dauthendeys erste Sammlung „Ultra Violett" (1893). Der einsame George hatte wenigstens Freunde, auch die hatte Dauthendey, damals ein „sehr stiller, gütig schwärmender Jüngling", wie ihn Hermann Bahr schilderte, nicht. Dauthendey hat selbst Hermann Bahr erzählt, „daß er damals, als er sie schuf, ein Jahr in einem schwedischen Dorfe lebte, hoch oben, ganz einsam

Max Dauthendey

Ultra Violett

Max Dauthendey

und ohne jener Sprache mächtig zu sein, so daß er mit keiner Seele als immer nur mit sich selber verkehren und nichts als ewig nur seine eigene Stimme vernehmen durfte. Wenn er nun da in dieser großen und, wie er sie schilderte, feierlichen, ja erhabenen Natur so einsam, so in sich versunken dahinging, wuchsen mit einem rings, da die Menschen schwiegen, den Blumen und allen Dingen wunderbar laute und verführerische Zungen für ihn. Farben sangen und das Schweigen der schwarzen Wälder wurde tönende Wonnen, und Verzückungen, die doch sonst der rauhe Lärm des Irdischen gleich wieder stört, konnten da unendlich schwellen; nichts trübte die Erleuchtung". So ward Dauthendey der Sänger der Düfte und Farben, der Sänger der vertauschten Sinne, des Sinnenvikariats. Die schwarze Alge röchelt, Nelken sind scharlachwild entzündet, schwüle Amethysten glimmen müde. Die weißen Stimmen kühler Narzissen singen und lachen im Welken. Das Graugelb stöhnt, und das Goldgrün und das bereifte Blaugrün lispeln. Süßätzend ist der Nebel, das Licht steif und platt, stahlblau die Stille. Ein Gedicht wird zu einer konzentrierten Häufung ganz fein unterschiedener Eindrücke, die wie Stichworte nebeneinander gesetzt sind, oft wie eine Umschreibung eines Gemäldes wirken:

Max Dauthendey

Phot. Atelier Frankonia Würzburg

Weinrot brennen Gewitterwinde
purpurblau der Seerand.
Hyacinthentief die ferne Küste.

Ein Regenbogen, veilchenschwül,
schmilzt durch weihrauchblaue Abendwolken.

Im Thaudunkel lacht
eine heiße Nachtigall.

Trotz des Bekenntnisses des Erlebten wirkt manches an den ersten Dichtungen erkünstelt. Man glaubt einen Artisten am Werke zu sehen, den sicher öfter erlebte intensive, assoziationsreiche Gefühlseindrücke nun in eine ständige Adjektivwut und in eine ständige Bilderwut hetzen. Eine gellende Schneide jagt in die faulige

Stille. Es heißt einmal: An den Eingängen quetschte sich ein Wurm von Menschen hinein, ein anderer spulte heraus. Bilderkreise stören sich gegenseitig: Auf dünnen Kerzenfingern brennen Lichtaugen, und dann erfrieren die Lichtaugen zu goldnen Dornen. Ein Roman „Josa Gerth", die Dramen „Kind", „Glück", „Sun", „Sehnsucht", auch noch die Epen „Phallus" und „Die schwarze Sonne" (1897) gehören in diese ekstatische Zeit. Max Dauthendey

Dann lockern sich in den „Reliquien" (1899) die schweren Worte, harten Klänge. Zwar verraten noch dunklere Töne die erste seelische Heimat des Dichters. Noch ist manches Trübe und Schwermut, noch manches qualvoller Traum. Noch spukt es auch in diesen Versen: Reliquien

Wer rief?
Ich fliege auf erschreckt,
die stille, bleiche Kerze wacht.

Mein Bett so weiß,
und um mich abgrundtief die Nacht.

Mein Herz, das mit der Erde schlief,
steht aufgereckt.
Wer rief? Wer rief?

Aber wie die Schlußworte dieses Gedichtes lauten: „Und dann war Friede", so folgen auf schlichte Sehnsuchtsklänge und zarte elegische Strophen auch schon Gedichte, die einem ruhiger gewordenen Herzen, dem Erfüllung seiner Sehnsucht geworden ist, entstammen. Die Liebe tritt in das Leben des Dichters, die Liebe bringt ihm Erlösung:

Am süßen lila Kleefeld vorbei,
zu den Tannen, den zwei,
mit der Bank inmitten,
dort zieht wie ein weicher Flötenlaut
der sanfte Fjord,
blau im Schilfgrün ausgeschnitten.
Gib mir die Hand.
Die beiden Tannen stehen so still,
ich will dir sagen,
was die Stille rings verschweigen will,
Gib mir die Hand . . .
Gib mir in deiner Hand dein Herz.

Und nun strahlt ihm die Welt, nun trinken alle seine Sinne von ihrem Überfluß. Nun singt er: Spätere Sammlungen

Die Amseln haben Sonne getrunken,
aus allen Gärten strahlen die Lieder,
in allen Herzen nisten die Amseln,
und alle Herzen werden zu Gärten
und blühen wieder.

Nun wachsen der Erde die großen Flügel,
und allen Träumen neues Gefieder,
alle Menschen werden wie Vögel
und bauen Nester im Blauen.

Nun sprechen die Bäume im grünen Gedränge,
und rauschen Gesänge zur hohen Sonne,
In allen Seelen badet die Sonne,
alle Wasser stehen in Flammen,
Frühling bringt Wasser und Feuer
liebend zusammen.

Max Dauthendey

Nun lacht er. Nun kann er sogar — die denkbar größte Entfernung vom vornehmen Tone des Kreises der „Blätter für die Kunst" — den Bänkelsängerton treffen und in ihm ganz unfeierlich lachend sein Leben betrachten. So singt er, holzschnittmäßig derb in einem aus Hans Sachs, Kortum und Busch gemischten Tone den „Bänkelsang vom Balzer auf der Balz" (1905). Wie man ihn zum Übermenschen machen sollte, wie ihn die Liebe enttäuschte, wie er zum einsamen Grübler ward, wie er die Liebe fand und Liebes Leid und Lust erfuhr.

Etwas Volksliedhaftes kommt mit der „ewigen Hochzeit" und dem „brennenden Kalender" in Dauthendeys Dichtung:

Wir gehen am Meer im tiefen Sand,
die Schritte schwer und Hand in Hand.
Das Meer geht ungeheuer mit,
wir werden kleiner mit jedem Schritt.

Wir werden endlich winzig klein
und treten in eine Muschel ein.
Hier wollen wir tief wie Perlen ruhn
und werden stets schöner, wie Perlen tun

In diesen beiden Bänden ist nun schon Dauthendeys neue Eigenart ausgebildet: ein sich leise im Gedicht wandelnder Rhythmus, eine kunstvolle Verwertung der Reime — auf einen Schlußreim reimt etwa das Anfangswort des nächsten Verses oder ein Wort inmitten des Verses —, eine Kunst der Momentdichtung, die mit einem Bilde und Vergleiche das Totteste belebt und beseelt. Dauthendey ist der gleichnisseligste Dichter, und wenn auch seine Gleichnisse oft hyperbolisch sind: erklügelt sind sie nicht. Denn ein klügelnder Dichter könnte nicht so

Werke der letzten Zeit

reich produzieren. Was hat Dauthendey nicht seit 1907 bis 1910 erscheinen lassen! Einen Band Liebeslieder, das „Singsangbuch", einen Band im Stile des Bänkelsangs, die „Ammenballade, acht Liebesabenteuer gedichtet von acht Ammen am Sarge des Herrn Heinz" und die „Neun Pariser Moritaten", dann wieder vier Bände Lyrik: „Insichversunkene Lieder im Laub", „Der weiße Schlaf", „Das Lusumgärtlein" und „Die geflügelte Erde". Novellen dann, auch gleichnisfroh, und ein Drama „Die Spielereien einer Kaiserin" — die russische Kaiserin Katharina I. ist die Heldin. Und schließlich „Weltspuk" wieder ein Band Lyrik. Und keine Bücher, die Zeilen sparen: 475 starke Quartseiten umfaßt Dauthendeys „Geflügelte Erde, ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere", eine Art lyrisches Tagebuch einer Weltreise, wie die Novellen sein episches. Natürlich findet sich in dieser Flut auch manches Mißlungene, ja Geschmacklose. Aber nur Undankbarkeit und unheilbare Tadellust charakterisiert damit einen Dichter. Man braucht die Schwächen nicht zu übersehen und kann doch seine Herzensfreude haben an diesem Dichter der Liebe und Naturversunkenheit, der das Entgleitende bannt:

Keine Wolke stille hält,
Wolken fliehn wie weiße Reiher;
keinen Weg kennt ihre Welt
und der Wind, das ist ihr Freier.

Wind der singt von fernen Meilen,
springt und kann die Lust nicht lassen
einer Landstraß nachzueilen,
Menschen um den Hals zu fassen.

Und das Herz singt auf zum Reigen,
schweigen kann nicht mehr die Brust;
Menschen werden wie die Geigen,
Geigen singen unbewußt.

Wie lebt er mit allem, was im großen Zeitlaufe des Jahres immer wiederkehrt, wie wird alles Seele und Singen, Tag und Nacht, Sommer und Winter,

Das Unabwendbare. Scene aus der Zeit der Einführung des Cölibats. Von M. Dauthendey.

Zeichnungen von
E. R. Weiß
für die Insel
Jahrgang 1 1900
Nr. 10

Inselverlag
in Leipzig

Max Dauthendey

Regen, Nebel und Sonne, Wind und Wolke, Mittagsstille und Abendgrauen und -sehnen. Wie lebt er mit Meer und Fluß, Wald und Wiese und mit allen ihren Geschöpfen, mit der Maskenwelt der Käfer im Grase, den Fledermäusen, den Raben, den Geiern, den Nachtfaltern. „Stets sind Gespräche im Wald" beginnt eines seiner Gedichte. Die Waldbäume werden zu Stimmen, ihre Stämme warm wie die Menschen:

Die Baumstämme werden wie Menschen jetzt warm,
sie nehmen den Sonnenschein gern in den Arm.
Der Schnee rund um den Stamm entweicht,
soweit des Baumes Wurzel reicht.
Die Schneeglocken hocken da in Scharen
begrüßt von den Staren.
Auf grasloſem Boden blaß Keim bei Keim,
beim kahlen Baum duftet's nach Honigseim,
es duftet nach Liebe, dem Frost entronnen,
erste Blüte und letzter Schnee sich dort sonnen.

Und hier wie immer: das letzte Wort ist Liebe: ob nun als Unruhe, Genuß, Sehnsucht oder Erwartung. Triebsicherer, triebfroher kann man im Leben nicht stehen wie Dauthendey. Mag er nun seine Herzensfrau sagen lassen: „Rot", spricht sie, „ist die ganze Welt, Wenn man zum Kuß den Mund hinhält", oder mag ihm im Arm der Liebe alles Wissen als Harm erscheinen, oder mag er die Schilderung einer wilden Winternacht schließen mit den Versen: „Doch Dein Haupt, das in meinem Arm sich wiegt, Weiß nicht mehr, wo die Erde liegt", oder mag er ein Abendlied singen wie dieses:

Heut' es kein Abend werden will,
in allen Gassen hinein
steht noch der Frühlingstag still.
Und der Laternen funkelnde Reihn
ziehen im letzten Tagesschein
wie in die Halle des Himmels ein.

Seht auch, es glänzen im Grau
die Sterne der Straßen noch blau.
Der Tag will den Stein nicht verlassen;
er will ihn als Edelstein fassen,
weil die Menschen darüber gegangen,
die Menschen zu Zwein und mit glühenden Wangen.

Immer heißt der Refrain: „Die Turmuhr teilt die Stunden ein, Doch Lieb soll ohne Abend sein."

Weltspuk

Vielleicht, daß mit der neuesten lyrischen Sammlung „Weltspuk, Lieder der Vergänglichkeit" eine neue Zeit für Dauthendey beginnt. Eine Zeit, wo die Klänge ernster werden, ein reifer Mensch im Sommer seines Lebens Ausschau hält, durchdrungen von der Vergänglichkeit aller Dinge, und doch nicht ihnen grollend, sondern elegisch gefaßt, Herr und Meister seines Lebens:

Gib mir deine Hand, dran die Adern blauen,
deine Hand,
die ich nicht am Wege blindlings fand;
deine Augen,
die auf Augenblicke wie goldsuchend schauen
und zum Sand. —
Gleich sind aller Dinge Endgeschicke,
aller, welche sich zu leben trauen.

Fünftes Kapitel

Mystiker und Phantasten

Von Mystikern und Phantasten handelt dieses Kapitel. Die einen suchen, von sich selbst ergriffen und berauscht, den Weltsinn in glühenden Worten und dunklen kosmischen Bildern zu deuten, die andern lösen die Welt in ein kosmisches Spiel auf. Propheten beide, die einen ernste, die andern heitre, die einen im Priestergewand, die andern im Schellenkleide, die einen Pathetiker, die andern Ironiker oder Idylliker. Die Feierlichen, Mombert und Evers, beginnen, die Lächelnden, Scheerbart und Morgenstern, folgen. Mystiker und Phantasten

Alfred Mombert

Alfred Mombert (geboren 1872 in Karlsruhe) gehört für mich zu jenen Dichtern, die mit ihrer Fülle eigenartiger neuer Eindrücke, neuer wirrer Gefühle zunächst und immer wieder den verwirrten Verstand reizen, das Rätsel einer ihm fremden, aber ihn fesselnden Kunst zu lösen. Solche Dichter können begeistern und quälen, ärgern und entzücken: immer regen sie an. Sie sind leicht zu verkennen, und es ist darum besser, die Geschichte der wechselnden Wirkung zu erzählen, besser die eigenen Eindrücke zu bekennen, die man im Laufe der Jahre empfing, als den immer gewagten und immer anmaßenden Versuch zu machen, zu urteilen, „wie man einst urteilen wird".

Alfred Mombert

Als Student hörte ich zuerst von einem heimlichen Lyriker den Namen Mombert. Er sprach den Namen aus mit jenem Schmecken der Silben, mit dem man im Laut ein Symbol für etwas ganz Kostbares genießt, und bekam dabei feuchten Glanz in die Augen. Nach einem Schweigen der Verehrung, einer echten Verehrung, begann er dies Gedicht:

Die Seele schwimmt.
Die Seele schwimmt im Dämmerwald.
Voran, mein Führer! voran, du schöner Knabe!
Die Seele schwimmt im Dämmerwald.

Drin jeder Mensch hat seinen Baum;
ein überwuchert träumend Angesicht.
Sie flutet um Jeden, flutet durch Jeden,
dort ein Birkenstamm, dort ein Eibestamm,
vielfach Zucken, Rauschen,
die Seele schwimmt im Dämmerwald.

Und nun sie so die Einzelnen erflutet,
dehnt sie sich mächtig — überflutet
alle mit einem Wonnemeer!
Und hebt sie in sich stolz zum Sterneraum.

Und dann ein zweites:

Nun beugt die Nacht sich singend über mich.
Ich ward erwählter Liebling der Natur,
den sie zum Opfer bringt.
In einer Barke liegend,
den blauen Strom hinab durch grüne Landschaft.

die Sonneseele über mir, Fahnen
am Ufer, tönt Musik, und Festtagmenschen —
o Seele! volles, volles Leben!
Einem schäumenden Silberwasserstrurze treib ich zu.
Stolze Klippen! jubelnd grüßt euch
das reichste Herz! seid würdig,
schmettert kühn hinab.

Und der Zufall, den man die Duplizität der Fälle heißt, wollte es, daß ich kurz darauf in einem der letzten Hefte der „Gesellschaft" zwei Würdigungen Momberts las. „Lauter Torsi. Torsi eines Riesen" schloß der eine, der andere: „Aus Letztem kommend, eine Kunde von großen Urgeist — seit Michelangelo zum ersten Male wieder!" Das wirkte. Denn ich war damals 22 Jahre, voll Sehnsucht nach Größe und ganz ohne Erfahrung und Ahnung des großen Superlativismus im Vergöttern und Verdammen.

Tag und Nacht

„Tag und Nacht" (1894) war das erste Buch, das ich las. Ich fand zunächst nicht Michelangelo, aber Anklänge an Heine, im leichteren wie im ernsteren Liede. Ein schlichtes Gedicht prägte sich mir ein, der „Spaziergang":

„Sie wandeln durch des Gartens Grün.
Vögel singen und Blumen blühn.

Ein blasser Mann und ein stilles Kind.
Sie schlürfen durstig den Frühlingswind.

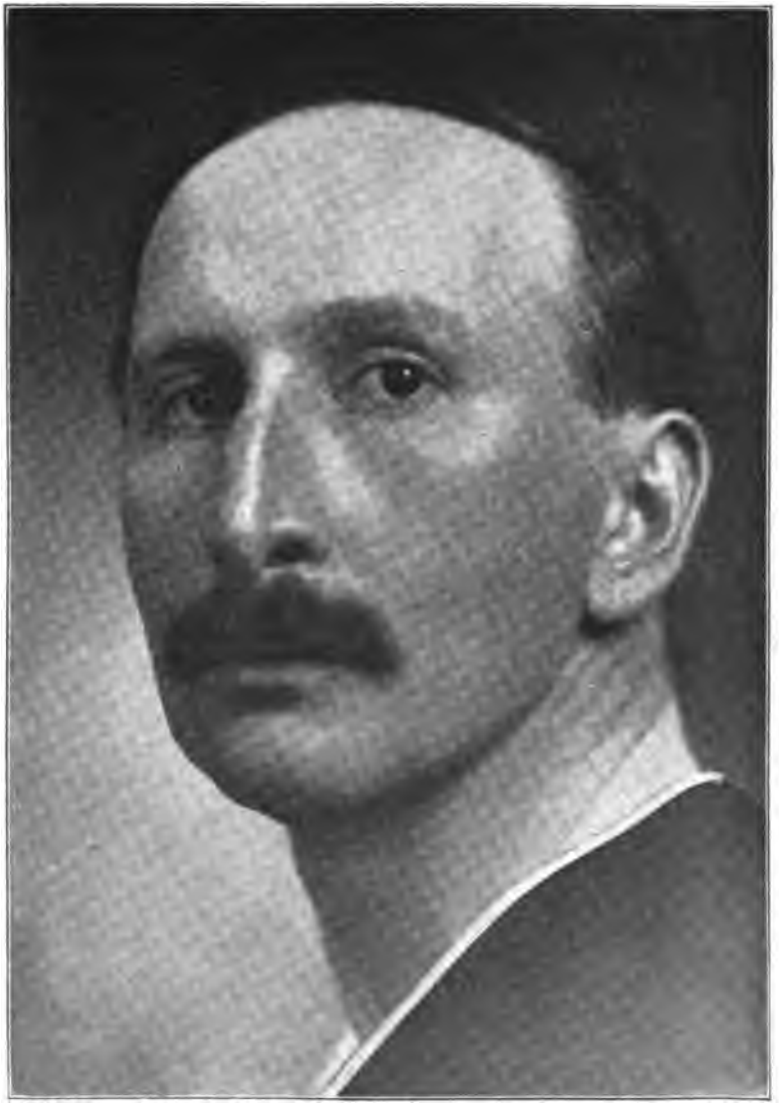
Und der Knabe bleibt verwundert stehn:
„Ich glaub, ich kann die Mutter sehn."

Sie starren in das junge Grün . . .
Vögel singen und Blumen blühn."

Eine tiefe Melancholie strömte aus dem Buche auf mich über. Fremde, ängstigende Gesichte und Träume tauchten auf. Ein Grübler rang tastend nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Glühende

Ich las dann das Richard Dehmel gewidmete „Gedichtwerk": „Der Glühende" (1896). Die neue Form, der neue Stil, der neue Inhalt war hier gefunden. Bis auf ein paar Ausnahmen ist die Strophenform aufgegeben. Der Rhythmus wechselte mit jedem Gedanken und Bilde, der Reim fehlte oder war nur ein seltenerer, um so kostbarerer Schmuck. Eine Form war entdeckt, wie sie zwei Jahre später erst Arno Holz proklamieren sollte. Der Titel sagte wirklich nicht zuviel: Glut war der Inhalt der Gedichte. Schon die Einleitungsverse: „Meer im Sturm mein ganzes Sein. Majestätisch Ruhn meine seltenen Glücke" verrieten ein auf Fortissimo gestimmtes Temperament. Der Dichter fühlt die Sonne zucken, sich bäumen, sich winden, in Qual schimmern. Er fühlt am heißen weißen Mittag das wilde Licht toben, fressen und nach neuem Fraß brüllen, die Stunden sich zerschmettern. Er ist „selig in wildem Dolchglanz". Sein Mund ist schmerzverzerrt: blutige, wollüstige Wünsche kommen: „Wünsche von Schönheit, Blut und Schmerz". Von schönen Engeln möchte er Blut rieseln sehen, nackter Leiber wird wollüstig gedacht, auch des eigenen „fleischtrunken". Einmal sieht er „himmelaufbäumende Menschenleiber aufgesprungen in rasender Feuerliebe überm Lager", ein andermal formt er ein prächtiges Bild: jauchzend trägt er im Gewitter ein nacktes, von Blitzen umbrandetes Weib über das Gebirge. Die Visionen wechseln wie im Traum, die Bilder gehen wie im Traum ineinander über. Oft fehlen die logischen Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Versreihen, in die ein Geschehen verfeilt ist. Manche Gedichte wirkten auf mich wie ein Versuch, das Dunkle, Schwere, Lastende, Übergroße mancher Träume in Worte zu fassen oder durch Worte sich von ihm, es gleichsam beschwörend,



Alfred Mombert

Hofphotograph **E. Gottmann** in Heidelberg

Alfred Mombert

zu befreien; andere wieder wirkten wie ein Versuch, das Märchenland der Träume zum dauernden Besitz, zur dauernden Gegenwart zu machen. In weißbeschneiten Pelzen treten Männer in das dunkle Zimmer des Dichters, „schütteln sich und murmeln sich ins Ohr: „Es ist kalt" . . . Währenddem aber lebt des Dichters Geist „in goldenen Sonnelanden", „tanzt auf grünen Teppichen einher" und „schaut von Palmenkronen blaue Meere", und es „umirren, umwirren, umschwirren" ihn „viele Vögel, rote, gelbe, grüne". Der Traum ist Momberts wahre Heimat:

Überm Bach drüben im feuchten Nebelweidengrund,
stille Menschen seh' ich kommen und gehn, eine Hütte — ich bin wie im Traum!
Wo — wo bin ich gewesen, all' mein Leben? —
Ich neige das Haupt, ich lächle, ich bin in Traum.

Im Traum ist er „groß und glücklich". Da drücken schöne weiche Menschen ihm warm die Hand, und schreiten, mit reicherer Seele wieder leise von hinnen. Er aber bleibt in seiner „Tiefeinsamkeit", die ihm, wie jeden Träumer, nie verläßt, die ihm „jedes heitre Menschenfest" verwehrt. Dem „Ewigen" ist sein Geist fast immer zugewandt, leider fast immer war ich versucht zu denken, wenn ich, inmitten von Gedichten, die mit dem Gestaltlosen rangen, ein schönes, aus rein persönlichen irdischen Erfahrungen kommendes Gedicht las:

Seit dem Morgen, da ich das Mädchen zum ersten Mal küßte
in Frost und Schauer die eckige Stirn berührte,
es war sein erster Kuß und war mein tausendster,
seit dem Morgen wollte mir kein klingender Reim behagen,
kein prunkhaft Wort, kein kunstreich tänzelnd Spiel,
meine Seele war schlicht und ernst worden,
die großen keuschen Mädchenaugen ruhten über mir.

Die Schöpfung
Der Denker

„Die Schöpfung" (1897), den „Denker" (1901) las ich dann. Ich fand das selige Kind im Schoße des urewigen Vaters zunächst selbst zum Schöpfer der Welt gewandelt. Das Blutige der Phantasie und das Wollüstige war da gemildert, das gigantisch-Verschwommene der Phantasie gesteigert. Weiter weg war der Dichter vom Irdischen gegangen: Dem Sternbild Orion war der „Denker" geweiht, und in der Schöpfung standen die Worte:

Sonne und Mond sind mein einziger Verkehr.
Vielleicht noch das Feuer, vielleicht noch das Meer.

Gebirge, Meere, Erden, Sonnen werden geformt, Weltpläne werden entworfen. Dem Schöpfer entgleitet dann allmählich die Schöpfung, wie er „von schreienden Adlern bekreist", die Sonne in ihre goldenen Gassen hinausläßt. Es geschieht alles „sondern seinen Willen".

Ich liege: stiller Mann im Stillen.
Mich überrollt der Luftgeister Gespann,
es fängt ein neues weites Leben an.
Es hebt sich lächelnd die Erde aus den Fluten,
sie ist grün
ihre seligen Kelche glühn,
mein Auge blickt und blickt,
wie zwischen lichten Birkenruten
eine Meise sich ihr Nestchen flickt.

Aus dem Schöpfer wird nun der in die Schöpfung Versunkene, ihr Deuter, ihr Denker, ihr Dichter. Er hat ins Finstre ein weißes Haus gezimmert. Er genießt mit einem Weibe paradiesische Tage. Visionen kommen: er sieht ein Schiff segeln, ganz Feuer, aus dem Feuer kommend, ins Feuer fahrend. Er sieht das Weltzepter auf dem Ozeane treiben, er sieht, wie ein Riese mit hochgehobener Brandfackel seine dunkle Steinhand nach ihm ausstreckt. Er sieht am fernen Strande ein funkelndes Tier: wenn es die Augen öffnet, flutet Licht über den Ozean. Aus dem Vorstellbaren geht es immer mehr ins Unvorstellbare hinein. Große Vögel tragen in langen Schnäbeln goldne Planeten. Aus des Dichters Seele fällt eine Sonne hinunter aufs Gebirge. Ein schwarzes Gebirge liegt quer über seinem Herzen. Er ist der Abgrund, in dem Sonne und Mond auf- und niedergehen. Er ist alles in einem, Vater, Sohn, Kind, Weib. Und es ging mir wie bei dem „Glühenden": Ich ward abgestoßen und angezogen, ergriffen von einzelnen, eine Fülle von Assoziationen weckenden Worten und Bildern. Ich weiß noch wie heute, wie mich das Motto des „Denkers" ergriff: „Quidquid feci, venit ex alto", wie mir es die Zeilen bestätigten: **Alfred Mombert**

> Doch Meer und Mond, die sehnen sich nach mir,
> wie ich nach ihnen grenzenlos begehre.

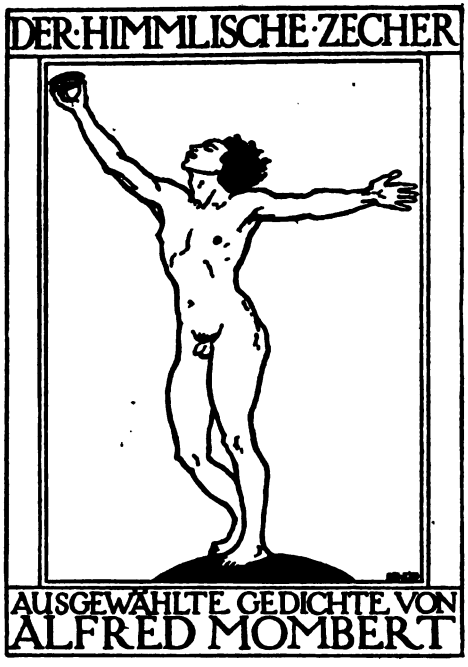
Und wie dankbar war ich dem Dichter, daß unter dem Gedichte

> Jetzt sitze ich in weißbereiftem Land.
> Das Tief-Ewige:
> ich vergleich' es sinnend
> der weißen Wolke
> auf dem Haupte in meiner Hand.
>
> Und da kommt das Tief-Ewige
> so in meine Nähe — — !! — —

die Anmerkung stand: „Es war ein Blick. Ich fühlte mein Haar als eine auf mir ruhende weiße Wolke des Himmels. Und zugleich damit kam mir Das, wonach der Gedanke des Philosophen forscht, körperlich fühlbar nahe. Es war eine Erschütterung meines Lebens. — Ich weiß nicht, warum." Ich glaubte in diesem Satze den Schlüssel zu haben zum Reiche dieser Kunst. Und er erschloß mir viel, aber nicht alles. Ich stand wieder oft wie vor verschlossenen Türen.

Auch Momberts weitere Werke bis heute, „Die Blüte des Chaos" (1905), „Der Sonne-Geist" (1905) und „Aeon der Welt-Gesuchte" (1907) haben mir die Türen nicht ganz aufgetan. Ich ahnte ein überschwellendes Fühlen hinter feierlichen Priesterworten und Prophetenklängen, aber restlos den Sinn eines Gedichtes zu entziffern gelang mir selten. Ich sah einen Dichter für große Urgefühle große Ursymbole wählen wie Meer, Gebirge, Sonnen, Purpurglanz, Posaunenklänge. Ich hörte immer nur betonte Worte. Ich sah einen Dichter ohne Raumsinn, Zeitsinn schaffen, ich sah eine Kunst ohne vergleichende Maße. Alles ist gleich groß, unendlich, herrlich, ewig. Alles hat den gleichen starken Ton. Ich sah Bild durch Bild verdrängt. Und manches Gedicht kam mir vor wie das Chaos der Bilder, aus denen erst eine Dichtung wird, wie das Chaos der Gefühle von der Schöpfung, wie ein Quirlen von Nebeln um eine große heroische Landschaft. **Spätere Werke**

Und so, fast in der Stimmung einer leisen kühlen Abwehr, lese ich nun den Auswahlband „Der himmlische Zecher". Und bin wieder verwirrt. Das Bekannte gewinnt in neuer Anordnung neuen Sinn, enthüllt jetzt erst seine Schönheit. Ein Führer in die Mombertsche Kunst ist das Büchlein, ein besserer als alles, was über sie geschrieben ist. Für das nur Fühlbare kann man eben nicht mit Verstandesargumenten werben: es kann nur durch sich selbst sprechen. „Schlummervoll liebliche" Gedichte eröffnen das Buch. Es sind auch die darunter, die ich im „Denker" als die paradiesischen empfand. Ich komme von ihrer schlichten Schönheit nicht los, wehrlos gleich gegen die ersten drei Verse:



Umschlagzeichnung von E. R. Weiß
Verlag von Schuster & Löffler Berlin

Ohne Leidenschaft, doch ganz in Liebe
komm ich zu dir und frage dich:
Willst du mich haben?

Wehrlos gegen das ganze Gedicht:

Ich sitze gern im Frühling, in tauigen Gärten,
wo ein Wind weht
über ein Blumenbeet.
Und kommt der greise Gärtner mir vorüber,
so red' ich gern mit ihm ein Viertelstündchen
von seinen Büschen und von seiner Erde;
ein Vogel singt im Baum.
Da reden wir, auch wir: was Menschen reden.
Und nehm' ich dann ein Blatt vom Baum
und leg' es dir auf deine große Hand,
so fühlst du das: du hast mein Herz.

Auf solche Idyllen folgen Sehnsuchtsklänge nach der Heimat:

Ein Haus ... Nur der Grille Stimme klang
in die stillen Bereiche:
Manchmal, eines Mädchens kühler Sang,
der wellengleiche.
Und ein Kind, ein Knabe lag tagelang
am zitternden Teiche.

Dann kommt der Abschied. Lebhafter werden die Rhythmen:

Es war zur Nacht, da ich ins Meerhorn stieß.
Es war zur Nacht, da ich zum Aufbruch blies.
Es war zur Nacht, da ich den Strand verließ.
Mein Boot lag in der Mondquelle.
Ich stand in vollendeter Helle.
Ich stand schlafähnlich starr auf silbernem Kies.

In der Ferne taucht des Dichters Reich auf, eine „Welt urgroßer Bilder", das Traumreich, auf das nichts besser paßt als ein Wort Peter Hilles: „Träume sind fremdartige Gegenden." Das Traumreich, das nichts anderes sein soll als eine immer neue Symbolisierung menschlicher Gefühle und Gedanken, des „Menschlich-Herrlich-Chaotischen". Und darein führen die späteren Gedichte. Sie sollen „unendliche Wonnen" verkünden. Hymnen schließen: ein großer Jubel ist das Ende:

Oh mein Menschen-Bruder — oh mein Erde-Bruder —:
Der Becher quoll über! —
Nun lieg' ich trunken zwischen Blumen:
Mitten im Himmel:
in dem Garten der Welt.

Im Anfang mußte ich mit, später nicht immer: die früheren Einwände kehrten wieder gegen einen Dichter, der nicht „Haupt und Hand", nur „Feuer, Glut und Brand" sein will. Aber in fast allen Gedichten war doch etwas, was mitriß, ich mochte wollen oder nicht. Am Inhalt lag das nicht nur. Das lag an der Form. Und über die Form Momberts wird man sich wohl früher einigen können, wie über seine Bilder- und Gedankenwelt. Man mag den kosmischen Schwärmer ablehnen, man wird in ihm den großen Künstler eines sich aus jedem Bilde und jedem neuen Gedanken neu schaffenden wechselnden Rhythmus anerkennen müssen, den Künstler, der ohne Doktrin weiter als Arno Holz kam. Mombert hat — und das ist kein Geringes — mehr Menschen feinhöriger, hellhöriger gemacht.

Franz Evers

Als ein Mystiker, der sich eins fühlt mit Gott, als ein Theosoph, der um Gott und die göttlichen Geheimnisse weiß, als ein Okkultist, für den es nichts Dunkles mehr gibt, so geht, nein „schreitet" der Dichter Franz Evers (geb. 1871 zu Winsen an der Luhe am Rand der Lüneburger Heide) ewig feierlich, ewig in Inbrunst und seelischer Glut, immer den Blick nach oben, der „anderen Welt" zu gerichtet, den „neuen Menschen" als Führer voran. Und man folgt ihm, wenn er mit einfachen Klängen lockt in „Das andere Land":

Willst du glücklich sein?
Komm! ich will dich führen.
Hinter blauen Bergen
drüben liegt das Land.
Lächle, lächle doch!
Sollst die Sonne spüren.
Gib mir deine Hand nun;
laß uns glücklich sein.

O das Land ist schön:
Lauter stille Hügel;
voller blühn die Wiesen,
wo wir beide gehn.
Und dir ist so leicht,
glaubst, du trügest Flügel.
O du fühlst dich mitten
in den Himmel hinein —

Komm!

Man folgt ihm schon schwerer, wenn sein Lied in der Sehnsucht, die die Nacht erweckt, sich vom Boden erhebt:

Was will die Nacht, die mich umgibt,
mit ihrem bunten Brennen?
Ich weiß wohl, daß es Gärten gibt,
die nur die Träume kennen.

Du goldner Stern dort, strahlenweit,
was lockst du mich hinüber?
O Welt, o Wahn, o Wirklichkeit,
ihr werdet immer trüber.

Und meine Seele stiehlt sich fort,
nach Sternen drängt ihr Wille;
sie sieht den alten Götterort
und tanzt in nackter Stille.

Franz Evers Aber man wendet sich unwillig ab, wenn man auf die großen Worte stößt:

Mein priesterlicher Schritt geht euch voran
zum Allerheiligsten — ins neue Reich.
Ich bin euch Gott: Vertreter und Erfüller.

Und leider überwiegen solche Worte, die von den gepriesenen Charaktereigenschaften des kommenden Geschlechtes, der Innerlichkeit, der Selbsterkenntnis und dem Selbstbewußtsein, selten die erste, noch seltener die zweite, am häufigsten die letzte enthüllen. Als alt- und neutestamentlicher Messias zugleich, als theokratischer König und Weltenheiland weiß sich Evers in Szene zu setzen: er trägt Königskrone und Lorbeerkranz, Priesterbinde und Dornenkrone; die Visionskraft des Propheten und Dichters möchte er mit der Gesetzesgabe des Stifters eines neuen Bundes vereinen. Bald ist in seinen zahlreichen

Werke

Sammlungen das eine, bald das andere betont, bald singt er „Psalmen" (1893), besingt er „Paradiese" (1897), bald gibt er „Königslieder" (1894) oder „Deutsche Lieder" (1895), bald „Sprüche aus der Höhe" (1893), bald legt er „Fundamente" (1893) oder vollendet sich in Gedichten, die er „Halbgott" (1900) nennt. Immer aber sind es „Hohe Lieder" (1896). Er ist ihrer ewigen Dauer gewiß:

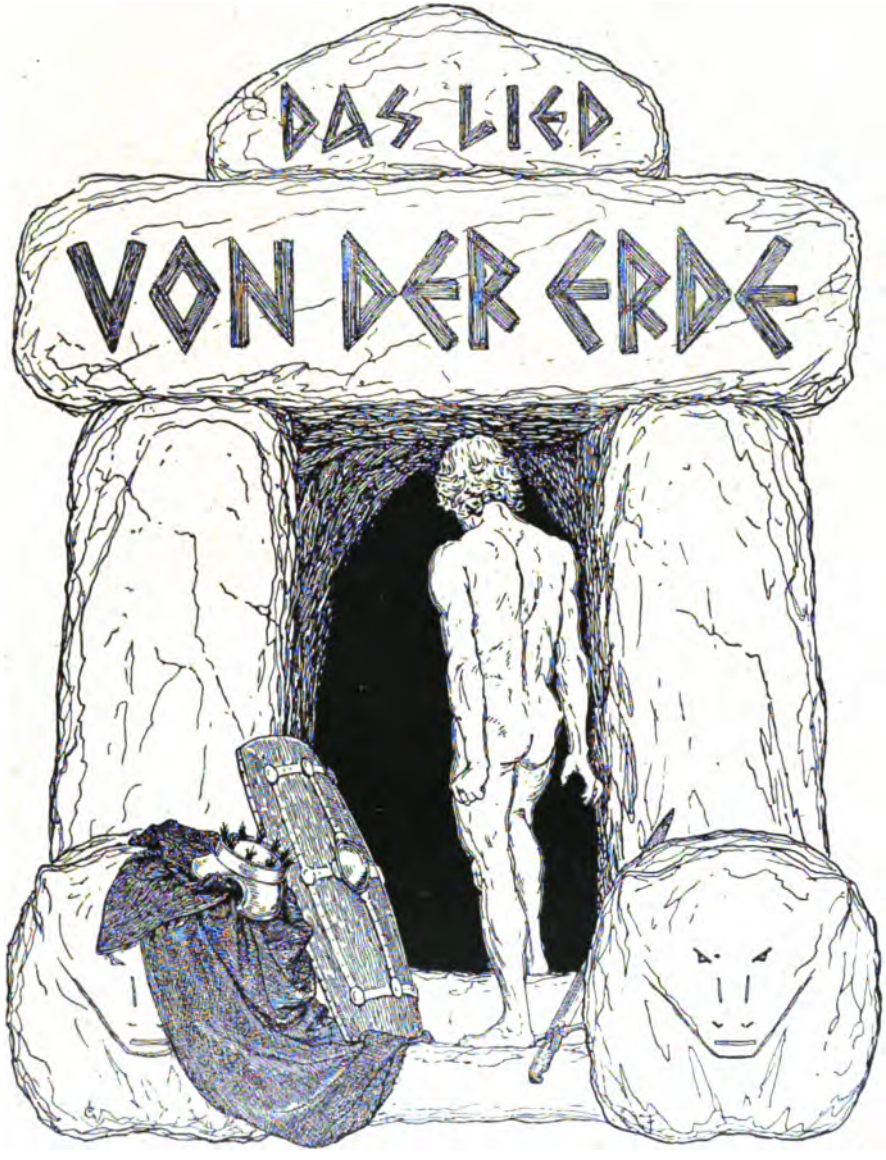
Noch füllen meine Lieder nicht die Welt,
noch singt mein Schwan in waldumhegter Runde,
doch einst, wenn sich der Tod mir zugesellt,
dann liegt mein hohes Lied in jedem Munde.

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler Berlin

An diese Prophezeiung glaubt wohl schon heute niemand mehr. Mit überhitzten Bildern und Vergleichen und nur ewigem Sprechen vom Letzten und Höchsten, mit Seelenorgien allein ist man kein „Taster und Sucher, der in die Zukunft dringt". Höchstens einer, der den Schatten eines größeren, der im Reichtum seiner Gedanken Qualen litt, beschwört. „Ich liebe Dich, Du weite Ewigkeit" beginnt ein Gedicht von Evers. Wer dächte da nicht an das berühmte Zarathustralied! Seiner Vogelfreiheit rühmt sich Evers. Wer dächte da nicht an die Nietzschelieder des Prinzen Vogelfrei! „Sei einsam!" predigt Evers. Aber man fühlt danach kein brennendes Verlangen, wie wenn Nietzsche von seiner Einsamkeit spricht. Oder man vergleiche den Bergpsalm von Evers mit dem von Dehmel. Bei Evers taumeln die Verse eines Gedichtes zwischen echter Anschauung und hohlem, wortreichem Pathos hin und her. Es wimmelt von verzückten streitbaren Adjektiven, über die es wie ein Aufstand gekommen scheint. Ein Nebel großer, dunkler, rätselhafter Worte schlägt einem entgegen. Aber das große Aufgebot von Sternen, Sonnen, Sphinxen, Adlern, Tauben, Lilien, Paradiesen, Welten, Purpurfernen wirkt weniger als eine Überfülle gefühlsnotwendiger Symbole als ein Sammelsurium poetischer Requisiten. Und Evers ist nicht das erste und nicht das letzte Beispiel dafür, daß man etwas innerlich durchlebt haben kann, ohne den dichterisch neuen innerlichen Ausdruck zu finden.

Zum Glück singt Evers nicht nur „hohe" Lieder, betont er nicht überall die feierliche Gottesnähe, sondern begnügt sich mit der Gewißheit lieber Menschennähe, inniger Naturversunkenheit und einem einfachen Sehnsuchtsliede und -bilde. Er weiß dann von Liebe in schönen Strophen zu singen, frische Verse gelingen ihm wie in seinem Jugendlied:

Am Schlehdorn, am Schlehdorn —
wißt ihr, wo der steht?"



Zeichnung von **Fidus** zu **Franz Evers**: Hohe Lieder
Verlag von Schuster & Löffler in Berlin 1896

Franz Evers Im Waſſer plätſchern übermütige Knaben in ſtrahlender Sonne, oder eine einſame Flötenſtimme hinter dem Hügel wandelt Menſchenſchmerz in ſelige Sehnſucht und ſelige Lebensglut:

Zierſtück von Flöte im Pan III (1897) Heft 3 zu Gedichten von Franz Evers

Du ferne Flöte
hinter dem Hügel dort,
wie ſprichſt du glühenden Klangs,
was mein Herz verſchweigen muß,
wie bebſt du zitternd dahin
über die Apfelblüten im Mondlicht,
daß die Schatten der Bäume
zu ſchwinden ſcheinen
und alles in Glanz getauchte
ſelige Sehnſucht wird,
aus Menſchenſchmerz leiſe ſich ringende
ſelige Lebensglut.

Einſame Stimme du
hinter dem Hügel dort,
mein Herz, mein Herz ſprichſt du aus.

Es iſt erfreulich, daß dieſe einfachen Gedichte und einfachen Symbole in Evers letzter Gedichtſammlung, den „Ernteliedern" (1901) häufiger geworden ſind.

Paul Scheerbart

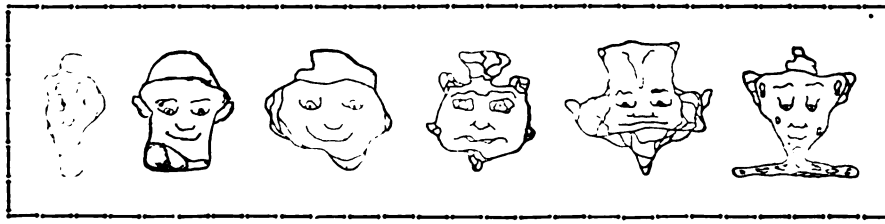
Paul Scheerbart

Das Paradies, die Heimat der Kunſt

Der Naturalismus ſetzte ſich eben durch, da erſchien 1889, von niemand beachtet, Paul Scheerbarts erſtes Buch „Das Paradies, die Heimat der Kunſt". Eine Viſion der Fantaſie — die Zeit verlangte Beobachtung der Wirklichkeit. Eine Viſion der Sehnſucht — die Zeit verlangte Kritik. Ein wirrer Bildertraum, ein Farbenrauſch, ein Märchen — Narretei und Spielerei war das der Zeit. Ein Buch zwiſchen Proſa und Vers taumelnder Verſe — die Zeit verpönte beides: Taumel wie Vers.

Schon das beweiſt, daß Paul Scheerbart (geb. 1863 in Danzig), der 1892 einen Verlag deutſcher Phantaſten gründete und mit ſeinem Wunderfabelbuche „Ja . . . was . . . möchten wir nicht alles" 1893 eröffnete, kein Nachahmer einer franzöſiſchen Mode war. „Er geht", ſo ſchrieb 1892 Julius Hart über ihn, „nicht der Mode nach."

„Wenn alle Welt ihm verſicherte, daß ſeine Skizzen den größten Blödſinn vorſtellten, er würde ſie doch weiter anfertigen, unbekümmert um den Geſchmack der Zeit, der Zeit zum Trotz; ein Stück trockenen Brotes kauend, dichten und von dem großen



Selbſtgezeichneter Buchſchmuck von Paul Scheerbart zu ſeinem Roman „Immer mutig" J. C. C. Bruns Verlag in Minden

Bauwerk der Zukunft träumen, dem wunderseltsamen Palast, nach dem all sein Streben geht, und den zu bewohnen seine tiefste und wahrste Sehnsucht bildet, und wofür er alle Himmel und Seligkeiten hingebe. Zwanzig Milliarden würde dieser Palast höchstens kosten. Er gehört zu den geborenen Luftgängern. Nichts kümmern ihn Bismarck und Sozis, aber eine rote Linie in einem Teppichmuster oder gar ein schwarzer Stern mit goldenem Mittelpunkt kann ihn stundenlang fesseln, da beweist er Euch schlankweg, daß die rote Linie die Lösung aller Welträtsel sei. Was kümmert ihn der Bastillensturm, Sedan, wenn er im Anblick der Farben schwelgen kann: sammetschwarz, marmorweiß, hellgrün."

Paul Scheerbart

In der Freude an der Farbe, an farbigen Bewegungen von phantastischen Riesenkörpern im Raum wurzelt ein Teil der Scheerbartschen Kunst: sie ist phantastisches Lichtspiel, phantastisches Bewegungsspiel, vor allem phantastisch reizvolles Farbenspiel. Noch als er unberühmt war, nur der Bohemien, an dessen überreichen kuriosen Einfällen ein engerer Freundeskreis sich ergötzte, ästhetisch sich anregte, verteidigte er die Phantasie oder Phantastik um jeden Preis. Warum soll sich, schrieb er, die Kunst nur an die Wirklichkeit halten, — „ein blaues Feld von rötlichen Bäumen umsäumt, die ihre schwankenden geröteten Gipfel in einem gelben Himmel wiegen", das wäre eine ästhetische Tat. Und eine spezifisch deutsche Kunst versprach er sich von solcher Phantastik. Was ist ihr Inhalt in der Dichtung? Nicht irdische Not des einzelnen. Wie bald, meint er, sind die kleinen Möglichkeiten des Schicksals der einzelnen Seele erschöpft! Des einzelnen Individuums, dessen Schicksal sich doch meist um die leidige Liebe dreht. Was geht die Liebe den Phantasten Scheerbart an. Nur in seinem ersten Romane, in „Tarub, Bagdads berühmte Köchin" (1897), spielt sie eine gewisse Rolle.

Der Phantast

Tarub

Paul Scheerbart

Photographie
Wilhelm Fechner
Berlin (1897)

die Sonneseele über mir, Fahnen
am Ufer, tönt Musik, und Festtagmenschen —
o Seele! volles, volles Leben!
Einem schäumenden Silberwasserstürze treib ich zu.
Stolze Klippen! jubelnd grüßt euch
das reichste Herz! seid würdig,
schmettert kühn hinab.

Und der Zufall, den man die Duplizität der Fälle heißt, wollte es, daß ich kurz darauf in einem der letzten Hefte der „Gesellschaft" zwei Würdigungen Momberts las. „Lauter Torsi. Torsi eines Riesen" schloß der eine, der andere: „Aus Letztem kommend, eine Kunde von großen Urgeist — seit Michelangelo zum ersten Male wieder!" Das wirkte. Denn ich war damals 22 Jahre, voll Sehnsucht nach Größe und ganz ohne Erfahrung und Ahnung des großen Superlativismus im Vergöttern und Verdammen.

Tag und Nacht

„Tag und Nacht" (1894) war das erste Buch, das ich las. Ich fand zunächst nicht Michelangelo, aber Anklänge an Heine, im leichteren wie im ernsteren Liede. Ein schlichtes Gedicht prägte sich mir ein, der „Spaziergang":

„Sie wandeln durch des Gartens Grün.
Vögel singen und Blumen blühn.

Ein blasser Mann und ein stilles Kind.
Sie schlürfen durstig den Frühlingswind.

Und der Knabe bleibt verwundert stehn:
„Ich glaub, ich kann die Mutter sehn."

Sie starren in das junge Grün . . .
Vögel singen und Blumen blühn."

Eine tiefe Melancholie strömte aus dem Buche auf mich über. Fremde, ängstigende Gesichte und Träume tauchten auf. Ein Grübler rang tastend nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Der Glühende

Ich las dann das Richard Dehmel gewidmete „Gedichtwerk": „Der Glühende" (1896). Die neue Form, der neue Stil, der neue Inhalt war hier gefunden. Bis auf ein paar Ausnahmen ist die Strophenform aufgegeben. Der Rhythmus wechselte mit jedem Gedanken und Bilde, der Reim fehlte oder war nur ein seltenerer, um so kostbarerer Schmuck. Eine Form war entdeckt, wie sie zwei Jahre später erst Arno Holz proklamieren sollte. Der Titel sagte wirklich nicht zuviel: Glut war der Inhalt der Gedichte. Schon die Einleitungsverse: „Meer im Sturm mein ganzes Sein. Majestätisch Ruhn meine seltenen Glücke" verrieten ein auf Fortissimo gestimmtes Temperament. Der Dichter fühlt die Sonne zucken, sich bäumen, sich winden, in Qual schimmern. Er fühlt am heißen weißen Mittag das wilde Licht toben, fressen und nach neuem Fraß brüllen, die Stunden sich zerschmettern. Er ist „selig in wildem Dolchglanz". Sein Mund ist schmerzverzerrt: blutige, wollüstige Wünsche kommen: „Wünsche von Schönheit, Blut und Schmerz". Von schönen Engeln möchte er Blut rieseln sehen, nackter Leiber wird wollüstig gedacht, auch des eigenen „fleischtrunken". Einmal sieht er „himmelaufbäumende Menschenleiber aufgesprungen in rasender Feuerliebe überm Lager", ein andermal formt er ein prächtiges Bild: jauchzend trägt er im Gewitter ein nacktes, von Blitzen umbrandetes Weib über das Gebirge. Die Visionen wechseln wie im Traum, die Bilder gehen wie im Traum ineinander über. Oft fehlen die logischen Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Versreihen, in die ein Geschehen verteilt ist. Manche Gedichte wirkten auf mich wie ein Versuch, das Dunkle, Schwere, Lastende, Übergroße mancher Träume in Worte zu fassen oder durch Worte sich von ihm, es gleichsam beschwörend,

Alfred Mombert

Hofphotograph **E. Gottmann** in Heidelberg

zu befreien; andere wieder wirkten wie ein Versuch, das Märchenland der Träume zum dauernden Besitz, zur dauernden Gegenwart zu machen. In weißbeschneiten Pelzen treten Männer in das dunkle Zimmer des Dichters, „schütteln sich und murmeln sich ins Ohr: „Es ist kalt“ . . . Währenddem aber lebt des Dichters Geist „in goldenen Sonnelanden“, „tanzt auf grünen Teppichen einher“ und „schaut von Palmenkronen blaue Meere“, und es „umirren, umwirren, umschwirren“ ihn „viele Vögel, rote, gelbe, grüne“. Der Traum ist Momberts wahre Heimat:

Überm Bach drüben im feuchten Nebelweidengrund,
stille Menschen seh' ich kommen und gehn, eine Hütte — ich bin wie im Traum!
Wo — wo bin ich gewesen, all' mein Leben? —
Ich neige das Haupt, ich lächle, ich bin in Traum.

Im Traum ist er „groß und glücklich“. Da drücken schöne weiche Menschen ihm warm die Hand, und schreiten, mit reicherer Seele wieder leise von hinnen. Er aber bleibt in seiner „Tiefeinsamkeit“, die ihm, wie jeden Träumer, nie verläßt, die ihm „jedes heitre Menschenfest“ verwehrt. Dem „Ewigen“ ist sein Geist fast immer zugewandt, leider fast immer war ich versucht zu denken, wenn ich, inmitten von Gedichten, die mit dem Gestaltlosen rangen, ein schönes, aus rein persönlichen irdischen Erfahrungen kommendes Gedicht las:

Seit dem Morgen, da ich das Mädchen zum ersten Mal küßte
in Frost und Schauer die eckige Stirn berührte,
es war sein erster Kuß und war mein tausendster,
seit dem Morgen wollte mir kein klingender Reim behagen,
kein prunkhaft Wort, kein kunstreich tänzelnd Spiel,
meine Seele war schlicht und ernst worden,
die großen keuschen Mädchenaugen ruhten über mir.

„Die Schöpfung“ (1897), den „Denker“ (1901) las ich dann. Ich fand das selige Kind im Schoße des urewigen Vaters zunächst selbst zum Schöpfer der Welt gewandelt. Das Blutige der Phantasie und das Wollüstige war da gemildert, das gigantisch-Verschwommene der Phantasie gesteigert. Weiter weg war der Dichter vom Irdischen gegangen: Dem Sternbild Orion war der „Denker“ geweiht, und in der Schöpfung standen die Worte:

Sonne und Mond sind mein einziger Verkehr.
Vielleicht noch das Feuer, vielleicht noch das Meer.

Gebirge, Meere, Erden, Sonnen werden geformt, Weltpläne werden entworfen. Dem Schöpfer entgleitet dann allmählich die Schöpfung, wie er „von schreienden Adlern bekreist“, die Sonne in ihre goldenen Gassen hinausläßt. Es geschieht alles „sondern seinen Willen“.

Ich liege: stiller Mann im Stillen.
Mich überrollt der Luftgeister Gespann,
es fängt ein neues weites Leben an.
Es hebt sich lächelnd die Erde aus den Fluten,
sie ist grün
ihre seligen Kelche glühn,
mein Auge blickt und blickt,
wie zwischen lichten Birkenruten
eine Meise sich ihr Nestchen flickt.

Aus dem Schöpfer wird nun der in die Schöpfung Versunkene, ihr Deuter, ihr Denker, ihr Dichter. Er hat ins Finstre ein weißes Haus gezimmert. Er genießt mit einem Weibe paradiesische Tage. Visionen kommen: er sieht ein Schiff segeln, ganz Feuer, aus dem Feuer kommend, ins Feuer fahrend. Er sieht das Weltzepter auf dem Ozeane treiben, er sieht, wie ein Riese mit hochgehobener Brandfackel seine dunkle Steinhand nach ihm ausstreckt. Er sieht am fernen Strande ein funkelndes Tier: wenn es die Augen öffnet, flutet Licht über den Ozean. Aus dem Vorstellbaren geht es immer mehr ins Unvorstellbare hinein. Große Vögel tragen in langen Schnäbeln goldne Planeten. Aus des Dichters Seele fällt eine Sonne hinunter aufs Gebirge. Ein schwarzes Gebirge liegt quer über seinem Herzen. Er ist der Abgrund, in dem Sonne und Mond auf- und niedergehen. Er ist alles in einem, Vater, Sohn, Kind, Weib. Und es ging mir wie bei dem „Glühenden": Ich ward abgestoßen und angezogen, ergriffen von einzelnen, eine Fülle von Assoziationen weckenden Worten und Bildern. Ich weiß noch wie heute, wie mich das Motto des „Denkers" ergriff: „Quidquid feci, venit ex alto", wie mir es die Zeilen bestätigten: **Alfred Mombert**

> Doch Meer und Mond, die sehnen sich nach mir,
> wie ich nach ihnen grenzenlos begehre.

Und wie dankbar war ich dem Dichter, daß unter dem Gedichte

> Jetzt sitze ich in weißbereiftem Land.
> Das Tief-Ewige:
> ich vergleich' es sinnend
> der weißen Wolke
> auf dem Haupte in meiner Hand.
>
> Und da kommt das Tief-Ewige
> so in meine Nähe — — !! — —

die Anmerkung stand: „Es war ein Blick. Ich fühlte mein Haar als eine auf mir ruhende weiße Wolke des Himmels. Und zugleich damit kam mir Das, wonach der Gedanke des Philosophen forscht, körperlich fühlbar nahe. Es war eine Erschütterung meines Lebens. — Ich weiß nicht, warum." Ich glaubte in diesem Satze den Schlüssel zu haben zum Reiche dieser Kunst. Und er erschloß mir viel, aber nicht alles. Ich stand wieder oft wie vor verschlossenen Türen.

Auch Momberts weitere Werke bis heute, „Die Blüte des Chaos" (1905), „Der Sonne-Geist" (1905) und „Aeon der Welt-Gesuchte" (1907) haben mir die Türen nicht ganz aufgetan. Ich ahnte ein überschwellendes Fühlen hinter feierlichen Priesterworten und Prophetenklängen, aber restlos den Sinn eines Gedichtes zu entziffern gelang mir selten. Ich sah einen Dichter für große Urgefühle große Ursymbole wählen wie Meer, Gebirge, Sonnen, Purpurglanz, Posaunenklänge. Ich hörte immer nur betonte Worte. Ich sah einen Dichter ohne Raumsinn, Zeitsinn schaffen, ich sah eine Kunst ohne vergleichende Maße. Alles ist gleich groß, unendlich, herrlich, ewig. Alles hat den gleichen starken Ton. Ich sah Bild durch Bild verdrängt. Und manches Gedicht kam mir vor wie das Chaos der Bilder, aus denen erst eine Dichtung wird, wie das Chaos der Gefühle von der Schöpfung, wie ein Quirlen von Nebeln um eine große heroische Landschaft. **Spätere Werke**

Alfred Mombert

Der himmlische Zecher

Und so, fast in der Stimmung einer leisen kühlen Abwehr, lese ich nun den Auswahlband „Der himmlische Zecher". Und bin wieder verwirrt. Das Bekannte gewinnt in neuer Anordnung neuen Sinn, enthüllt jetzt erst seine Schönheit. Ein Führer in die Mombertsche Kunst ist das Büchlein, ein besserer als alles, was über sie geschrieben ist. Für das nur Fühlbare kann man eben nicht mit Verstandesargumenten werben: es kann nur durch sich selbst sprechen. „Schlummervoll liebliche" Gedichte eröffnen das Buch. Es sind auch die darunter, die ich im „Denker" als die paradiesischen empfand. Ich komme von ihrer schlichten Schönheit nicht los, wehrlos gleich gegen die ersten drei Verse:

Umschlagzeichnung von E. R. Weiß
Verlag von Schuster & Löffler Berlin

Ohne Leidenschaft, doch ganz in Liebe
komm ich zu dir und frage dich:
Willst du mich haben?

Wehrlos gegen das ganze Gedicht:

Ich sitze gern im Frühling, in tauigen Gärten,
wo ein Wind weht
über ein Blumenbeet.
Und kommt der greise Gärtner mir vorüber,
so red' ich gern mit ihm ein Viertelstündchen
von seinen Büschen und von seiner Erde;
ein Vogel singt im Baum.
Da reden wir, auch wir: was Menschen reden.
Und nehm' ich dann ein Blatt vom Baum
und leg' es dir auf deine große Hand,
so fühlst du das: du hast mein Herz.

Auf solche Idyllen folgen Sehnsuchtsklänge nach der Heimat:

Ein Haus ... Nur der Grille Stimme klang
in die stillen Bereiche:
Manchmal, eines Mädchens kühler Sang,
der wellengleiche.
Und ein Kind, ein Knabe lag tagelang
am zitternden Teiche.

Dann kommt der Abschied. Lebhafter werden die Rhythmen:

Es war zur Nacht, da ich ins Meerhorn stieß.
Es war zur Nacht, da ich zum Aufbruch blies.
Es war zur Nacht, da ich den Strand verließ.
Mein Boot lag in der Mondquelle.
Ich stand in vollendeter Helle.
Ich stand schlafähnlich starr auf silbernem Kies.

In der Ferne taucht des Dichters Reich auf, eine „Welt urgroßer Bilder", das Traumreich, auf das nichts besser paßt als ein Wort Peter Hilles: „Träume sind fremdartige Gegenden." Das Traumreich, das nichts anderes sein soll als eine immer neue Symbolisierung menschlicher Gefühle und Gedanken, des „Menschlich-Herrlich-Chaotischen". Und darein führen die späteren Gedichte. Sie sollen „unendliche Wonnen" verkünden. Hymnen schließen: ein großer Jubel ist das Ende:

Oh mein Menschen-Bruder — oh mein Erde-Bruder —: Alfred Mombert
Der Becher quoll über! —
Nun lieg' ich trunken zwischen Blumen:
Mitten im Himmel:
in dem Garten der Welt.

Im Anfang mußte ich mit, später nicht immer: die früheren Einwände kehrten wieder gegen einen Dichter, der nicht „Haupt und Hand", nur „Feuer, Glut und Brand" sein will. Aber in fast allen Gedichten war doch etwas, was mitriß, ich mochte wollen oder nicht. Am Inhalt lag das nicht nur. Das lag an der Form. Und über die Form Momberts wird man sich wohl früher einigen können, wie über seine Bilder- und Gedankenwelt. Man mag den kosmischen Schwärmer ablehnen, man wird in ihm den großen Künstler eines sich aus jedem Bilde und jedem neuen Gedanken neu schaffenden wechselnden Rhythmus anerkennen müssen, den Künstler, der ohne Doktrin weiter als Arno Holz kam. Mombert hat — und das ist kein Geringes — mehr Menschen feinhöriger, hellhöriger gemacht.

Franz Evers

Als ein Mystiker, der sich eins fühlt mit Gott, als ein Theosoph, der um Gott und die göttlichen Geheimnisse weiß, als ein Okkultist, für den es nichts Dunkles mehr gibt, so geht, nein „schreitet" der Dichter Franz Evers (geb. 1871 zu Winsen an der Luhe am Rand der Lüneburger Heide) ewig feierlich, ewig in Inbrunst und seelischer Glut, immer den Blick nach oben, der „anderen Welt" zu gerichtet, den „neuen Menschen" als Führer voran. Und man folgt ihm, wenn er mit einfachen Klängen lockt in „Das andere Land": Franz Evers

Willst du glücklich sein?
Komm! ich will dich führen.
Hinter blauen Bergen
drüben liegt das Land.
Lächle, lächle doch!
Sollst die Sonne spüren.
Gib mir deine Hand nun;
laß uns glücklich sein.

O das Land ist schön:
Lauter stille Hügel;
voller blühn die Wiesen,
wo wir beide gehn.
Und dir ist so leicht,
glaubst, du trügest Flügel.
O du fühlst dich mitten
in den Himmel hinein —

Komm!

Man folgt ihm schon schwerer, wenn sein Lied in der Sehnsucht, die die Nacht erweckt, sich vom Boden erhebt:

Was will die Nacht, die mich umgibt,
mit ihrem bunten Brennen?
Ich weiß wohl, daß es Gärten gibt,
die nur die Träume kennen.

Du goldner Stern dort, strahlenweit,
was lockst du mich hinüber?
O Welt, o Wahn, o Wirklichkeit,
ihr werdet immer trüber.

Und meine Seele stiehlt sich fort,
nach Sternen drängt ihr Wille;
sie sieht den alten Götterort
und tanzt in nackter Stille.

Franz Evers

Aber man wendet sich unwillig ab, wenn man auf die großen Worte stößt:

Mein priesterlicher Schritt geht euch voran
zum Allerheiligsten — ins neue Reich.
Ich bin euch Gott: Vertreter und Erfüller.

Und leider überwiegen solche Worte, die von den gepriesenen Charaktereigenschaften des kommenden Geschlechtes, der Innerlichkeit, der Selbsterkenntnis und dem Selbstbewußtsein, selten die erste, noch seltener die zweite, am häufigsten die letzte enthüllen. Als alt- und neutestamentlicher Messias zugleich, als theokratischer König und Weltenheiland weiß sich Evers in Szene zu setzen: er trägt Königskrone und Lorbeerkranz, Priesterbinde und Dornenkrone: die Visionskraft des Propheten und Dichters möchte er mit der Gesetzesgabe des Stifters eines neuen Bundes vereinen. Bald ist in seinen zahlreichen Sammlungen das eine, bald das andere betont, bald singt er „Psalmen" (1893), besingt er „Paradiese" (1897), bald gibt er „Königslieder" (1894) oder „Deutsche Lieder" (1895), bald „Sprüche aus der Höhe" (1893), bald legt er „Fundamente" (1893) oder vollendet sich in Gedichten, die er „Halbgott" (1900) nennt. Immer aber sind es „Hohe Lieder" (1896). Er ist ihrer ewigen Dauer gewiß:

Werke

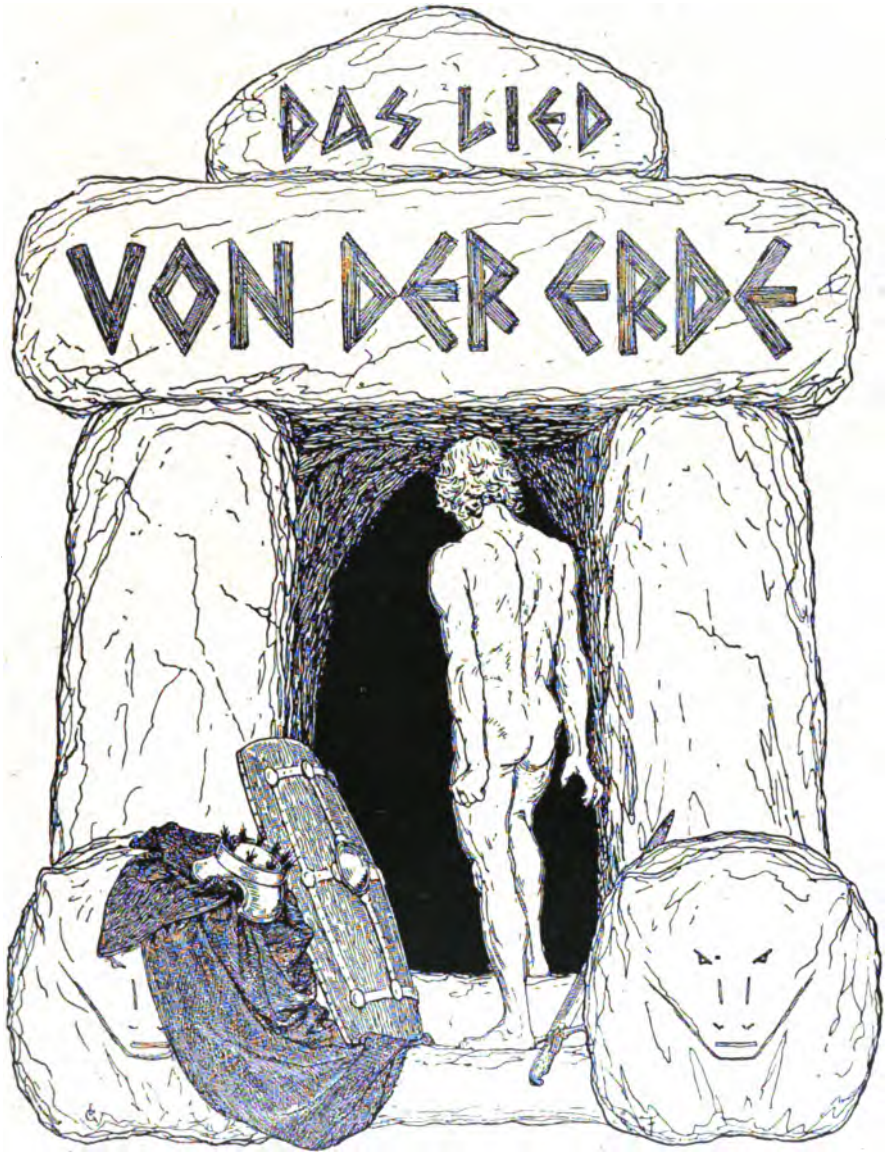
Noch füllen meine Lieder nicht die Welt,
noch singt mein Schwan in waldumhegter Runde,
doch einst, wenn sich der Tod mir zugesellt,
dann liegt mein hohes Lied in jedem Munde.

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler Berlin

An diese Prophezeiung glaubt wohl schon heute niemand mehr. Mit überhitzten Bildern und Vergleichen und nur ewigem Sprechen vom Letzten und Höchsten, mit Seelenorgien allein ist man kein „Taster und Sucher, der in die Zukunft dringt". Höchstens einer, der den Schatten eines größeren, der im Reichtum seiner Gedanken Qualen litt, beschwört. „Ich liebe Dich, Du weite Ewigkeit" beginnt ein Gedicht von Evers. Wer dächte da nicht an das berühmte Zarathustralied! Seiner Vogelfreiheit rühmt sich Evers. Wer dächte da nicht an die Nietzscheelieder des Prinzen Vogelfrei! „Sei einsam!" predigt Evers. Aber man fühlt danach kein brennendes Verlangen, wie wenn Nietzsche von seiner Einsamkeit spricht. Oder man vergleiche den Bergpsalm von Evers mit dem von Dehmel. Bei Evers taumeln die Verse eines Gedichtes zwischen echter Anschauung und hohlem, wortreichem Pathos hin und her. Es wimmelt von verzückten streitbaren Adjektiven, über die es wie ein Aufstand gekommen scheint. Ein Nebel großer, dunkler, rätselhafter Worte schlägt einem entgegen. Aber das große Aufgebot von Sternen, Sonnen, Sphinxen, Adlern, Tauben, Lilien, Paradiesen, Welten, Purpurfernen wirkt weniger als eine Überfülle gefühlsnotwendiger Symbole als ein Sammelsurium poetischer Requisiten. Und Evers ist nicht das erste und nicht das letzte Beispiel dafür, daß man etwas innerlich durchlebt haben kann, ohne den dichterisch neuen innerlichen Ausdruck zu finden.

Zum Glück singt Evers nicht nur „hohe" Lieder, betont er nicht überall die feierliche Gottesnähe, sondern begnügt sich mit der Gewißheit lieber Menschennähe, inniger Naturversunkenheit und einem einfachen Sehnsuchtsliede und -bilde. Er weiß dann von Liebe in schönen Strophen zu singen, frische Verse gelingen ihm wie in seinem Jugendlied:

Am Schlehdorn, am Schlehdorn —
wißt ihr, wo der steht?"



Zeichnung von **Fidus** zu **Franz Evers**: Hohe Lieder
Verlag von Schuster & Löffler in Berlin 1896

Franz Evers Im Wasser plätschern übermütige Knaben in strahlender Sonne, oder eine einsame Flötenstimme hinter dem Hügel wandelt Menschenschmerz in selige Sehnsucht und selige Lebensglut:

Zierstück von **Fidus** im Pan III (1897) Heft 3 zu Gedichten von Franz Evers

Du ferne Flöte
hinter dem Hügel dort,
wie sprichst du glühenden Klangs,
was mein Herz verschweigen muß,
wie bebst du zitternd dahin
über die Apfelblüten im Mondlicht,
daß die Schatten der Bäume
zu schwinden scheinen
und alles in Glanz getauchte
selige Sehnsucht wird,
aus Menschenschmerz leise sich ringende
selige Lebensglut.

Einsame Stimme du
hinter dem Hügel dort,
mein Herz, mein Herz sprichst du aus.

Es ist erfreulich, daß diese einfachen Gedichte und einfachen Symbole in Evers letzter Gedichtsammlung, den „Ernteliedern" (1901) häufiger geworden sind.

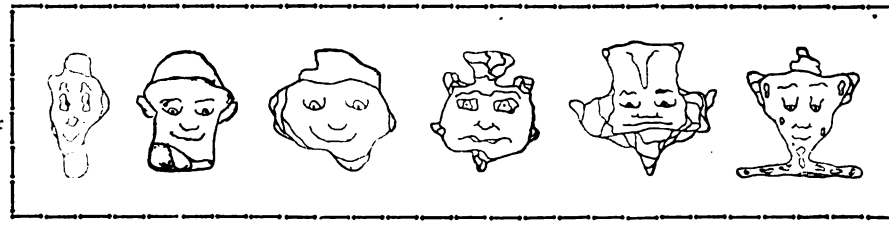
Paul Scheerbart

Paul Scheerbart
Das Paradies, die Heimat der Kunst

Der Naturalismus setzte sich eben durch, da erschien 1889, von niemand beachtet, Paul Scheerbarts erstes Buch „Das Paradies, die Heimat der Kunst". Eine Vision der Fantasie — die Zeit verlangte Beobachtung der Wirklichkeit. Eine Vision der Sehnsucht — die Zeit verlangte Kritik. Ein wirrer Bildertraum, ein Farbenrausch, ein Märchen — Narretei und Spielerei war das der Zeit. Ein Buch zwischen Prosa und Vers taumelnder Verse — die Zeit verpönte beides: Taumel wie Vers.

Schon das beweist, daß Paul Scheerbart (geb. 1863 in Danzig), der 1892 einen Verlag deutscher Phantasten gründete und mit seinem Wunderfabelbuche „Ja . . . was . . . möchten wir nicht alles" 1893 eröffnete, kein Nachahmer einer französischen Mode war. „Er geht", so schrieb 1892 Julius Hart über ihn, „nicht der Mode nach."

„Wenn alle Welt ihm versicherte, daß seine Skizzen den größten Blödsinn vorstellten, er würde sie doch weiter anfertigen, unbekümmert um den Geschmack der Zeit, der Zeit zum Trotz; ein Stück trockenen Brotes kauend, dichten und von dem großen



Selbstgezeichneter Buchschmuck von **Paul Scheerbart** zu seinem Roman „Immer mutig" J. C. C. Bruns Verlag in Minden

Bauwerk der Zukunft träumen, dem wunderseltsamen Palast, nach dem all sein Streben geht, und den zu bewohnen seine tiefste und wahrste Sehnsucht bildet, und wofür er alle Himmel und Seligkeiten hingebe. Zwanzig Milliarden würde dieser Palast höchstens kosten. Er gehört zu den geborenen Luftgängern. Nichts kümmern ihn Bismarck und Sozis, aber eine rote Linie in einem Teppichmuster oder gar ein schwarzer Stern mit goldenem Mittelpunkt kann ihn stundenlang fesseln, da beweist er Euch schlankweg, daß die rote Linie die Lösung aller Welträtsel sei. Was kümmert ihn der Bastillensturm, Sedan, wenn er im Anblick der Farben schwelgen kann: sammetschwarz, marmorweiß, hellgrün."

Paul Scheerbart

In der Freude an der Farbe, an farbigen Bewegungen von phantastischen Riesenkörpern im Raum wurzelt ein Teil der Scheerbartschen Kunst: sie ist phantastisches Lichtspiel, phantastisches Bewegungsspiel, vor allem phantastisch reizvolles Farbenspiel. Noch als er unberühmt war, nur der Bohemien, an dessen überreichen kuriosen Einfällen ein engerer Freundeskreis sich ergötzte, ästhetisch sich anregte, verteidigte er die Phantasie oder Phantastik um jeden Preis. Warum soll sich, schrieb er, die Kunst nur an die Wirklichkeit halten, — „ein blaues Feld von rötlichen Bäumen umsäumt, die ihre schwankenden geröteten Gipfel in einem gelben Himmel wiegen", das wäre eine ästhetische Tat. Und eine spezifisch deutsche Kunst versprach er sich von solcher Phantastik. Was ist ihr Inhalt in der Dichtung? Nicht irdische Not des einzelnen. Wie bald, meint er, sind die kleinen Möglichkeiten des Schicksals der einzelnen Seele erschöpft! Des einzelnen Individuums, dessen Schicksal sich doch meist um die leidige Liebe dreht. Was geht die Liebe den Phantasten Scheerbart an. Nur in seinem ersten Romane, in „Tarub, Bagdads berühmte Köchin" (1897), spielt sie eine gewisse Rolle.

Der Phantast

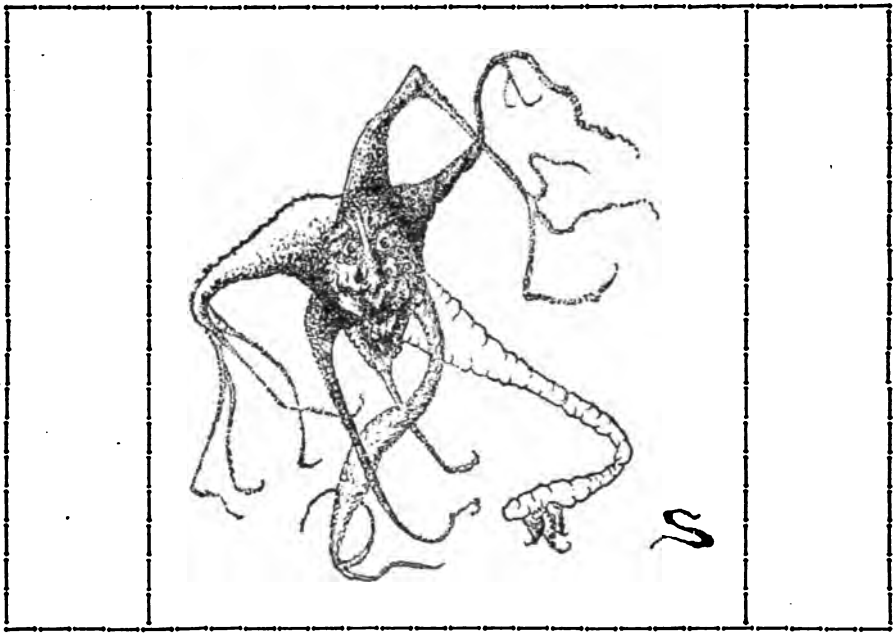
Tarub

Paul Scheerbart

Photographie
Wilhelm Fechner
Berlin (1897)

Paul Scheerbart

Sie ist ein Ausgangspunkt. Von Tarub, der Köchin, die ihn in ihrer derben Art liebt, wendet sich der Dichter Safur zu der Dschinne, dem Traumbild der Wüstengöttin, von dem Erreichbaren zum Unerreichbaren: „Sieh," sagt er, „ich weiß, die Dschinne ist für mich unerreichbar — aber ich kann das Plumpe, Rohe, das Körperliche nicht mehr ausstehen. Ich muß nach einem geistigen streben, das nicht von dieser Welt ist. Ich will überall jetzt das Unerreichbare haben — in jene Welt —, in die andere will ich hinein." Antierotiker muß der Dichter sein, das ist Scheerbarts Schluß. Es gibt eine Liebe zum Höheren, das ist das Antierotische, und es gibt eine Liebe zum Höchsten, das ist das Kosmische, die Liebe zum Weltgeist: davon möchte der Dichter Paul Scheerbart den Herrn Rechtsanwalt Egon Müller überzeugen, mit dem er



Zeichnung von Paul Scheerbart erschienen in den Dokumenten des Fortschritts 1908 Nr. 2 G. Reimer, Berlin

Ich liebe Dich!

in seinem nächsten Romane, dem Eisenbahnroman „Ich liebe Dich!", eine kuriose Fahrt von Berlin-Friedrichstraße nach Nowaja Semlja macht. Die Liebe zum Kosmischen, das ist, meint Scheerbart, die Dichterliebe der Zukunft. „Der Weltseele wollen wir näher sein — das ist die Hauptsache." Denn was wird der Zukunft das Individuum sein? — Nichts! — Scheerbart ist vom Ende des Individualismus trotz Nietzsche, dieses „Gottes der Journalisten", fest überzeugt. Nicht der Mensch denkt, die Erde denkt durch uns. Unsere Köpfe sind nur Nervenköpfe der Erdorganismen. Und die Sterne denken. Aber wie? Einzeln? Im ganzen? Solche Fragen interessieren ihn, Bücher wie Fechners „Zend-Avesta". Und seine grotesken Romanphantasien versuchen Vorstellungen solcher Weltwesen zu malen, in Worten, zuletzt sogar in Bildern — man betrachte seine oben wiedergegebene Zeichnung eines Planetenbewohners —, träumen von Geistern, Riesen, Stern- und Weltseelen, sind im ewigen unendlichen Raume mit seinen Riesenfernen und Riesenkörpern zu

Paul Scheerbart

hause wie nur je ein Naturalist auf seinem Beobachtungsfelde. Irdisches gibt die Einzelheiten der Beschreibung her, aber alles ist ins Unermeßliche gesteigert. Da fahren drei Gelehrte (Germanisten!) in einer achtkantigen Flasche durch den Weltraum, trinken meerbläuen Narrenwein und kommentieren die Literaturschnitzel, die von dem künstlerischen Zeitalter nach Schopenhauer, noch erhalten sind (Na Prost! 1898). Da ist der Mond der Schauplatz der „großen Revolution" (1902), die mit dem Siege der Sonnenpartei über die Erdpartei endet. Da fahren die Sternseelen „Liwûna und Kaidôh" (1902) durch den ewigen Raum. Da wollen Geister, Wurmgeister, zu Göttern werden und veranstalten eine Geisterwettfahrt auf Riesenungetümen von Riesenkanonen, Bahnzügen, Flügelschlitten, Stelzmaschinen, Korbketten mit Raketen. Durch eine endlose Allee von Kugelsternen auf endloser Bahn geht die Fahrt, bis die Bahn unter ihnen bricht und sie nun, immer ihre Gestalt wechselnd, bald nur Auge, nur Ohr, durch den Weltraum treiben, Herrliches und Schauriges schauen, Farbenräusche, Lichtfeste erleben, zu der Wunderarchitektur der Riesentempel kommen, und endlich wieder heimtreiben auf ihre Sterne („Die wilde Jagd", 1901). Da gibt es einen „Kometentanz" in der Form einer „astralen Pantomime in zwei Aufzügen" (1903). Bleibt seine Phantasie aber auf der Erde, dann baut sie an dem Wunderpalast, von dem Hart schon erzählte (Münchhausen und Clarissa, 1906). Oder er plaudert köstlich von seiner Erfindung des „Perpetuum mobile" (1910). Es geht manchmal in diesen grotesken Phantasien wie im Märchen zu. Auf der längst vereisten Erde erscheinen Engel, packen Riesenpaläste aus ihren weltmeergroßen Rucksäcken. Die Glocken läuten und die Toten stehen auf — zu ihrem alten Leben, nur daß es sich jetzt in Palästen abspielt. Und verärgert darüber, daß die Menschen bleiben, wie sie waren, rühren die Engel sie an, sie fallen um, und die Engel packen die Herrlichkeiten wieder ein.

Na prost!

Liwûna und Kaidôh

Die wilde Jagd

Münchhausen und Clarissa

Titelzeichnung von Paul Scheerbart

Hier regt sich neben Scheerbart, dem Phantasten, Scheerbart der Ironiker, der Satiriker, der Humorist. In keinem seiner Werke schweigt er ganz: auch seine kosmischen Weltphantasien sind irdischer Bosheiten voll: glänzende Aphorismen sind eingestreut. Aber die Hiebe fallen gelegentlich, denn das glückliche Schweifen der Phantasie von Bild zu Bild ist ihr Zweck, und daß diese Romane ein Ende haben, ist nur zufällig: die Bilderfolge könnte ins Unendliche weitergehen. Anders die kleinen Skizzen Scheerbarts. Sie sind pointiert, komponiert, meist Werke des Satirikers, des Schalkes. Halb sind sie Fabel, halb lyrisches Gedicht, halb philosophische Parabel, halb Groteske. „Aus Wut bin ich sogar Humorist geworden, nicht aus Liebenswürdigkeit." Dies Bekenntnis aus „Rakkóx dem Billionär" könnte als Motto über mancher kleinen Skizze stehen, nicht über jeder, denn auch der Phantast hat unironische Skizzen geschrieben. Er hat kuriose Titel und Untertitel für seine Skizzen

Der Ironiker und Satiriker

Skizzen

Paul Scheerbart

erfunden wie: „Die dummen Kinder, mythische Burleske. Moderne Götter, telepathisches Capriccio. Die feine Haut, sensible Waldgeschichte. Der klare Kopf, Rosette. Der grimmige Igel, Weisheitsidyll. Die Weisheit des Nashorns, eine philosophische Schlummermelodie. Das neue Leben, architektonische Apokalypse. Menschenfleisch, eine zeitgemäße Anregung." Er kann durch einen geradezu pedantischen Ernst des Vortrages Zeittendenzen karikieren, so hat er ganz prächtige antimilitärische Skizzen geschrieben, eine ganz genau geschilderte Massenmordmaschine angepriesen, ein andermal in einer Ulkszene den „großen Napoleon", den Kaiser des Militarismus, durch den „großen Zibólko", den Künstler, vertreiben lassen, um sich dann auch über diesen lustig zu machen: eine prachtvolle Satire auf die große Gegenwartsmacht des Militarismus und lächelnde Ironisierung des Künstlertraumes von einem

RAKKÓX DER BILLIONAER / EIN PROTZENROMAN DIE WILDE JAGD / EIN ENTWICKLUNGSROMAN IN ACHT ANDEREN GESCHICHTEN VON PAUL SCHEERBART / MIT BUCHSCHMUCK VON JOSSOT UND EINER ILLUSTRATION VON FELIX VALLOTTON IM INSEL-VERLAG G. m. b. H. LEIPZIG WEIHNACHTEN MDCCCCI

20. nichtmilitaristischen, sondern künstlerischen Jahrhundert. Mitunter haben die Skizzen die schlagende Kürze seiner „nachdenklichen Geschichte: Die drei Denkmäler":

Das Denkmal eines Esels, das Denkmal eines Schweines und das Denkmal eines Fuchses zierten einen Platz der Großstadt.

Nachts um die zwölfte Stunde sprachen die Denkmäler miteinander — jedes Denkmal sagte:

„Was sich blos die Menschen gedacht haben mögen, als sie Mir eine solche Ehre zu Teil werden ließen!"

Kein Dichter ist so leicht zu karikieren wie Scheerbart. Keiner wuchert wohl mit einer verschwenderischen Fülle von Einfällen so schlecht. Bei keinem finden sich neben wundervollen Einzelheiten so viele Geschmacklosigkeiten. Aber keiner ironisiert wohl so fein sich selbst. Keiner hat wohl jeden kritischen

Einfall seiner Gegner so vorweggenommen wie Scheerbart. Wer über seine kosmischen Feerieen lächeln sollte, dem würde er sagen: Ganz recht, aber das hat mein Freund Knipo, der Geist aus der „Wilden Jagd", schon mit den Worten bemerkt: „Was nützt es uns, wenn uns die ganze Welt ewig und immer als ein großer sinnloser Lichtspektakel erscheint." Und wer alles sinnlos und wirr schelten würde, dem würde er, wieder mit Freund Knipos Worten, jede Entgegnung abschneiden: „Gerade das Verwirrende erzeugt doch den Gipfel aller Lebenslust. Gerade dort, wo wir nicht mehr folgen können, fängt der große Rausch an, der uns ganz und gar durchglüht. . . . Der eigentliche Genuß beginnt immer erst da, wo die Klarheit aufhört – das ist nun mal meine Meinung."

Paul Scheerbart

Paul Scheerbart
Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe, Verlag Schuster & Löffler, Berlin)

Und man mag denken über Scheerbart wie man will, sein Bild darf in einer Darstellung der neuesten Literatur nicht fehlen.

Christian Morgenstern

Christian Morgenstern

Humor und Phantastik, die die Kunst als Spiel nimmt, Hang zum Gedanklichen, und schwerer Grüblerernst, der am Verse sich klar ringt, dazu eine sich langsam entwickelnde, mit Melodie sich füllende Formensprache, das sind die verschiedenartigen Elemente, aus denen sich die Kunst Christian Morgensterns (geb. 1871 zu München) zusammensetzt.

Der Phantast und Humorist

Der Phantast und Humorist tritt zuerst hervor mit dem Studentenscherze des „Horatius travestitus" (1897) und dem Zyklus humoristisch-phantastischer Dichtungen „In Phantas Schloß" (1895).

In Phantas Schloß

Mystisch-phantastische Landschaftsbilder und -bildchen stehen im Zyklus. Sonne, Wolken, Mond regen zu irgendeinem irdischen Vergleiche an, und der Vergleich ist meist der Keim einer himmlischen Szene. Als eine große glänzende Seifenblase erscheint der aufgehende Mond. Woher? Pan, der heitere Gott, der im Dickicht liegt, blies sie aus seinem Teiche, nun blickt er mit klopfendem Herzen und verhaltenem Atem ihr nach, wie sie „schimmernd vom Winde getragen, über die Lande, immer höher steigt, die zerbrechliche Kugel". Oder der Mond wird zu einem alten van Dyk: einem runden, gutmütigen Holländergesicht mit einer mächtigen, mühlsteinartigen, crêmefarbenen Halskrause. Ein wenig erzwungen muten Bilder und Szenen oft an, gequält der Humor, farblos ist oft die Sprache. Einen eigenen echten Stil hat erst der Dichter der „Galgenlieder" (1905) und des „Palmström" (1910) gefunden.

Galgenlieder
Palmström

Schon ihr Ton, ihre Rhythmik, ihre Vokalisierung durch meist dunkle Laute, wirkt zwingend. Hermann Hesse hat darauf hingewiesen, wie wundervoll hier ein Ironiker mit der Technik spielt und „an einigen unendlich formschönen Gedichten mit völlig verrücktem Inhalt" zeigt, „daß schöne Verse rein als solche große Wirkung tun können". Köstlich ist ihre groteske Komik, mancher Einfall wirkt wie eine Parodie auf irgendeinen modernen „tiefsinnigen" Dichter, ist aber doch nur Ausdruck einer reinen Freude am Groteskluftigen. Ist sie nicht köstlich, die Geschichte vom Lattenzaun, dem man den Zwischenraum zwischen seinen Latten wegnimmt, oder vom Knie, das einsam durch die Welt geht,

weil der Mann im Kriege „um und um“ erschossen ward. Oder die Mär vom Steinochs oder der Mitternachtsmaus. Oder die Szene, wo Perfekt und Imperfekt mit Sekt aufs Futurum anstoßen. Ist sie nicht köstlich, die Zeile: „Die Möven sehen alle aus, als ob sie Emma heißen.“ Oder das Prachtgespräch zwischen Erde und Würfel:

Photographie im Besitz des Dichters

Ein Würfel sprach zu sich: „Ich bin
mir selbst nicht völlig zum Gewinn:
Denn meines Wesens sechste Seite,
und sei es auch Ein Auge bloß,
sieht immerdar, statt in die Weite,
der Erde ewig dunklen Schoß.“

Als dies die Erde, drauf er ruhte,
vernommen, ward ihr schlimm zumute.
„Du Esel“, sprach sie, „ich bin dunkel,
weil dein Gesäß mich just bedeckt!
Ich bin so licht wie ein Karfunkel,
sobald du dich hinweggefleckt.“

Der Würfel, innerlichst beleidigt,
hat sich nicht weiter drauf verteidigt.

Nietzsche war Morgensterns erstes Buch gewidmet. Und der Grübler, der in Morgenstern steckte und sich in den ersten Sammlungen ernster Gedichte (Auf vielen Wegen. Ich und die Welt) allzu abstrakt gab, hat keinen stärkeren Anreger gehabt. Und neben Nietzsche war es Ibsen, für dessen Versdramen Morgenstern ein formsicherer Übersetzer ward. Aber später verdrängt beider Einfluß der Lyriker Goethe. Man hört den Goetheton in solchen Versen wie

Keine Lyrik

„So mag sich wieder blinde Nacht
zum reinsten Morgen klären. . . .“

Morgenstern wird melodischer, prägnanter. Die überlangen Gedichte verschwinden in den späteren Büchern (Ein Sommer, 1899. Und aber rundet sich ein Kranz, 1902). Schon im Sommerbuche stehen so stimmungsstarke Gedichte wie das Liebesgedicht:

Nebel lag überm Land,
und die Bäume rauschten so sacht,
da gab mir deine liebe Hand
ihr erstes süßes „Gutenacht“,
und ich dann noch in den Nebel ging —
Und die Bäume wühlten in meinem Sinn —
Und ich bebte und redete vor mich hin —
Und mein Auge voll Tränen hing.

Oder wie das „Vöglein Schwermut“:

Ein schwarzes Vöglein fliegt über die Welt,
das singt so todestraurig . . .
Wer es hört, der hört nichts anderes mehr,
Wer es hört, der tut sich ein Leides an,
der mag keine Sonne mehr schauen.

Allmitternacht, Allmitternacht
ruht es sich aus auf dem Finger des Tods.
Der streichelt's leis und spricht ihm zu:
„Flieg, mein Vögelein! Flieg, mein Vögelein!“
Und wieder fliegt's flötend über die Welt.

Und immer klarer klingt eine Lieblingsstimmung durch, die am besten der Titel seiner letzten Bücher „Melancholie" (1906) und „Einkehr" (1910) trifft. Hier erschließt sich die reiche Welt eines innerlich gefestigten, gemütstiefen Künstlers, dessen Grundzug bei allem hellen lächelnden Leuchten der Augen ein schwermütiger Ernst ist, der weiß, daß der „Schauder" der Menschheit bestes Teil ist: Christian Morgenstern Melancholie Einkehr

Jetzt bist du da, dann bist du dort.
Jetzt bist du nah, dann bist du fort.
Kannst du's fassen? Und über eine Zeit
gehen wir beide die Ewigkeit
dahin — dorthin. Und was blieb?
Komm, schließ die Augen, und hab' mich lieb!

Bewunderung erweckt die Sicherheit der sparsamen Kunsttechnik: oft erzielt Morgenstern durch einen charakteristischen Ton, nur eine Bewegung, eine Farbe, in einem Gedicht von nur vier bis acht Versen von ebenso charakteristischem Rhythmus eine überwältigende Stimmung. Der Wunsch, den Morgenstern früher mal ausgesprochen hatte, „seidene Verse zu fangen", hier ist er in Erfüllung gegangen. Es sind oft winzige Erlebnisse, Natureindrücke, und doch wird jedes, eine selige Stunde im Arm der Geliebten, ein Abendgang im Wald, ein Gewitter in der Ebene, eine Reiseerinnerung fast zum mythischen Symbol. Und schlichte Troststimmen klingen aus dem Büchlein und werden zu lieben Lebensgeleitern:

Bist du nie des Nachts durch Wald gegangen,
wo du deinen eignen Fuß nicht sahst?
Doch ein Wissen überwand dein Bangen:
Dich führt der Weg.

Hält dich Leid und Trübsal nie umfangen,
daß du zitterst, welchem Ziel du nahst?
Doch ein Wissen übermannt dein Bangen:
Dich führt dein Weg.

Sechstes Kapitel

Friedrichshagener Lyriker

Es mag sonderbar scheinen, wenn man mit einem Ortsnamen eine Gruppe Dichter zusammenfaßt — aber Friedrichshagen im Osten Berlins am Müggelsee war von Anfang an mehr als eine bloße Ortsbezeichnung, es war ein Programm. Was sich hier um zwei Häuser, das Haus Bölsche und das Haus Wille, und später noch um das Haus der Brüder Hart sammelte, das waren alles Dichter, die mehr wollten, als der einseitige Naturalismus erfüllen konnte, Dichter, die nach einer ähnlichen Weltanschauung rangen. Im einzelnen ist die Arbeit der Bölsche, Wille, Hart verschiedener Art, der Trieb ist gleich. Sie alle drängte es aus dem „steinernen Meere" der Großstadt hinaus, ein „natur"-loses Leben ist ihnen, den Naturseligen, auf die Dauer unerträglich, stark ist bei allen der philosophische Drang, der Drang zur Mystik, der fühlenden Deutung des Alls, die sich ruhig mit der feinen Detail-Beobachtungskunst Bölsches vertragen kann. Alle haben ein Kulturideal, das ein reiner Kulturästhetizismus nie befriedigen konnte. In allen lebt auch der gleiche pädagogische Trieb. Friedrichshagen

Frühe haben sich über die „Dichterkolonie" der „Friedrichshagener" Legenden gebildet. Legenden, die für die meisten der Jüngeren wohl erst

vor ein paar Jahren Bölsches Aufsatz „Friedrichshagen in der Literatur" zerstört hat.

Ein Zufluchtsort war Friedrichshagen im Anfang, und zwar nur für zwei, für Wille und Bölsche. Großstadtmüde zogen sie hinaus in ein Idyll, das Bölsche mit Liebe geschildert hat:

„Der Ort hatte vielerlei Reize. Über die weite tiefblaue Wasserfläche strich der Wind frei wie über eine Meeresbucht, Möven trieben wie weiße Schaumflocken an dem wogenden grünen Schilf der Untiefen hin. Zwischen den Häusern blühte mein märkischer Freund, der violette Flieder, in berauschender Üppigkeit von Stämmen wie Obstbäume so hoch. Der Blick aus dem Fenster schweifte über ländliche Gemüsegärten, bis ein Kornfeld, auf dem die scheidende Sonne mit rotem Reflex lag, oder die schwärzliche Kiefernsilhouette des Waldes den Horizont abschnitten. Bei Wille sah man in ein kleines Grundstück mit hohen kerzengraden Sonnenblumen; zwischen den Sonnenblumen war eine leere Tonne in den Acker eingelassen, die der Regen unter dem Himmel füllte; in der Sonntagsfrühe spannte der brave Besitzer, ein alter Handwerkermeister, zwischen den vier nächsten Sonnenblumen vier Bettlaken aus und sprang als Diogenes zum Bad in seine Tonne.

Hier konnte man ausruhen, wenn auch alles etwas primitiv war. Manchmal ist mir das ganze Friedrichshagen wie ein solches Fäßchen erschienen. Aber es standen doch vier goldene Sonnenblumen um das Faß und in ihrem Ausschnitt lachte der blaue Himmel.

Unter diesem frischen Naturhauch packte uns beide das Ästhetische nun selber doch auch wieder wie erwachend nach langem Winterschlaf."

Hier schreibt Bölsche seine „Mittagsgöttin", hier wird Wille nach Jahren bloßen Agitierens wieder zum Dichter. Die Brüder Hart folgen Wille und Bölsche bald auch nach Friedrichshagen. Von hier aus redigiert Bölsche einige Jahre die „Freie Bühne", hier ist ihre „lustige Redaktion", von hier aus leitet Wille seine Freien Volksbühnen. Es sind köstliche Tage und köstliche Abende. „O ihr Tage von Friedrichshagen!" jubelt Heinrich Hart noch zehn Jahre später. „Ihr Wanderungen am Müggelsee und durch die Müggelberge. Ihr seligen Stunden verträumten Hindämmerns in der Kiefernheide, gemeinsamen Schaffens und Wirkens und Suchens, fröhlicher Symposien und ernster Arbeit am eigenen Selbst." Die meisten kamen und gingen, als Gäste von Wille, Bölsche und den Harts, so Gerhart und Carl Hauptmann, so Mackay, Halbe, Hartleben, Dehmel, Wedekind, Gumppenberg, Polenz, Georg Hirschfeld, so Arne und Hulda Garborg, so Przybyszewski und die Lou Andreas. Nur Hegeler wohnte eine Zeitlang selbst in Friedrichshagen und von Ausländern Strindberg und Ola Hansson mit seiner Gattin Laura Marholm. „Es war ein Miteinanderleben," so schloß Heinrich Hart das Friedrichshagener Kapitel seiner Lebenserinnerungen, „wie es so intensiv und vielseitig Mutter Erde sicherlich nicht allzuoft kennen gelernt haben wird."

Nach 1893 wird es stiller in Friedrichshagen. Bölsche geht nach der Schweiz, und als er zurückkehrt, da sind nur noch Wille und die Brüder Hart am Ort. Und auch die Harts gehen, als sie um die Wende des Jahrhunderts am Schlachtensee ihre „neue Gemeinschaft" gründen.

Von den eigentlichen Friedrichshagenern sind Bölsche und Heinrich Hart schon charakterisiert. So bleiben nur noch Julius Hart und Wille zu charakterisieren. Ich füge noch Peter Hille an, der zwar nie im Orte Friedrichshagen war, aber seiner Art nach ganz ein „Friedrichshagener".

Bruno Wille

Bruno Wille

„Einsiedler und Genosse" war der Titel der ersten, 1891 erschienenen Sammlung Gedichte des damals einunddreißig Jahre alten Bruno Wille. Ein glücklicher Titel, der fast als Lebensformel seines Prägers gelten kann. Denn ein Einsiedler war Wille einst, ein Einsiedler ist er jetzt wieder, mittendrin war er ein Genosse — immer war er ein Prediger. Ein Zweiseelenmensch, wie ihn sein Freund Heinrich Hart nannte, „ein sinnender Träumer, der sich gern in die Einsamkeit vergrub, und anderseits ein eifriger Agitator, den ein starkes Verlangen trieb, auf eine große Menge zu wirken und sie zu führen".

Der Einsiedler

Ein träumendes Kind spricht aus den frühen Einsiedlergedichten. Ein Kind, das sich aus dem „Gespräche nüchtern kluger Leute" zu „Blumen, Gras und Sonne" fortstiehlt:

Da sog ich Luft wie ein Befreiter, lauschte
den Bienen, Grillen, schwankendem Gesträuch,
das wogengleich im weichen Winde rauschte;
mit Staunen und Entzücken schaute
mein Aug empor zu ihm,
der tief und weithin blaute;
und der betörte Träumersinn
schwamm mit dem wunderbaren,
wie Schneegebirge klaren
Gewölke sanft dahin.

Der Gesellschaft abgewandt, verkehrte Wille nach seinem eigenen Bekenntnis nur mit Wäldern und Büchern. „Damals richtete sich", so erzählte das Geleitwort, mein tiefstes und wiederkehrendes Sehnen auf jene Mischung von erhabener Begeisterung und sanfter Ruhsamkeit, welche die einsame Betrachtung gedanklicher und landschaftlicher Gegenstände hervorzurufen pflegt — oder, besser gesagt, gedanklicher und landschaftlicher Wesen; denn Hochgedanken, Wolken, Bäume und Stürme waren mir seelenvolle Wesen, mit denen ich ergreifende Gespräche führte." „Geschwisterlich vertraute" Stimmen hört er im Wald, hier genießt er das „reine Stimmungsglück", das die „Menschengesellschaft durch ihre häufige Häßlichkeit und Bösartigkeit störte". Er flieht die Menschen, er wird zu „überschwänglicher Einsamkeitsliebe getrieben". Die Menschen trüben seinen Blick: aber ein junges Pflanzenkind braucht nur im Frühling die zarten Glieder zu dehnen, und von seinem schmeichelnden Lächeln wird ihm, „wie von Kinderhand gestreichelt", die „düstre Stirne hell". Da ward in der Mitte seiner zwanziger Jahre aus dem romantischen Lyriker ein Genosse.

Der Genosse

Berlin, die Riesenstadt, zog auch Wille in ihren Bann. Die soziale Leidenschaft ergriff ihn, seine „bisher latenten ethischen Gefühle" wurden geweckt. Aus einem Theoretiker ward ein lebhafter Praktiker. „Nun galt mir", berichtete er, „mein bisheriges Dichten als Schwäche und Sünde, und ein neuer Geist rang in mir nach Gestalt. Ich wollte aus einem ‚Romantiker' ein ‚Realist', einem Ästhetiker ein Ethiker, einem Individualisten ein Sozialist, einem Einsiedler ein Genosse werden." Und bald ist Wille einer der eifrigsten, einer der gesuchtesten sozialistischen Versammlungsredner. Er ist auch der „Sprecher" der freireligiösen Gemeinde. Er ist der Lehrer ihrer 500 Kinder und schreibt Lehrbücher für den Jugendunterricht freireligiöser Gemeinden.

Bruno Wille Der Gedanke an die Freie Volksbühne taucht auf und wird verwirklicht. Die große Masse ist dem ehemaligen Einsiedler nun gerade groß genug, um die Wirksamkeit seiner in der Stille geborenen Ideen zu erproben. Der Theoretiker der „Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel" sucht nun durch das reine Mittel praktisch zu befreien. Er predigt den Wert der einzelnen menschlichen Persönlichkeit. Sie ist Träger, Schauplatz, Beet von Keimen, in denen unendliche Möglichkeiten höherer Vollendung schlummern, von Ideen für Unendlichkeiten. Nichts schlimmer darum, als die geistige Persönlichkeit, das Innenleben, die Beschaulichkeit zu beschränken. Nichts unwürdiger des freien Vernunftmenschen, der das Ziel aller Entwicklung ist, als ein unreines Mittel. Darunter faßt Wille zusammen die falsche Erziehung des Zwanges, der Rute, der Schablone, des Scheltworts, alle Vergewaltigung wie Waffenhandwerk, Krieg, jede Bedrohung mit Kerker und Tod, jeden staatlichen Zwang, jede wirtschaftliche Ausbeutung, jede Herrschaft des Herkommens.

Soziale Lyrik In dieser Zeit entstehen soziale Gedichte. Die „liedhafte Harmonie der üblichen Strophe" wird „vielfach zerrissen oder gar aufgegeben". Die „breiten, unebenen Massen des neuen Stoffes" schienen Wille eine andere Art der Gestaltung zu fordern. In zerrissenen Rhythmen spiegelt sich seine zerrissene Stimmung. Er leidet mit dem Volke, er hofft mit dem Volke. Er erlebt im Traume einmal eine Straßenrevolution. Er sieht ein andermal den umnachteten Völkern die seligmachende Sonne tagen. Alle Einzelheiten sind scharf gesehen und zu plastischen Bildern herausgearbeitet. Und doch: Willes soziale Gedichte haben einen ganz anderen Klang als etwa die von Holz, Henckell, Mackay. Gesichte von der Kiefernheide, aus dem Waldleben des Einsiedlers schauen auch aus den Gedichten des Genossen. Geknechtete Stadtmenschen lockt er ins Freie: „Fort aus steinerner Wüste, aus dumpfigen Kerkermauern, hinaus ins himmlische Freie zu sonnenfrohen Geschwistern." Hebt den Blick, schaut aufwärts, so ruft er, zu der weißen, der verklärten Wolke über den rußbestaubten Dächern. Und selbst aus der rußigen Fabrikvorstadt läßt er die Sonne ein Zauberwunder machen:

Dort drüben liegt sie, riesenbreit erstreckt
und vielgezackt zum Wolkengrau gereckt:
Die steinern fahle Stadt, von hunderttausend
Tagwerken murrend und erbrausend.
Ein Dunst umhüllt die Dächer, rußig, bleiern:
Der Schlote Ausgeburt, die noch nicht feiern.
Und doch schon murmeln von der Vesperstunde
die düstern Türme mit dem Glockenmunde.

Wie dort der Häuserwall, der Vorstadt-Rumpf,
aus fünfgezeilten Fenstern stumpf
herüberstarrt zum braven Ackergrund,
wo, schmutzigrot die Mauern,
zwei qualmende Fabriken kauern.

Horch, die Maschine heult das Vesperzeichen.
Da rinnt aus dem Fabrikentor
ein langer Zug von Arbeitsvolk
den Ackerweg dahin, zur Stadt.
Und sieh, die Häuserstirnen rötet matt
der Abendwolken Widerschein.

Bruno Wille

Photograph Bruno Klooß in Friedrichshagen

Fidus zu Wille Wacholderbaum Eugen Diederichs, Jena

Auf einmal quillt der Feuerball herein
aus einem Wolkenriß und überflutet
die Landschaft, daß sie golden glutet.
O Zaubertat! Die Stadt mit ihrem Dunst
liegt nun verklärt, von Purpurduft umflossen:
Ein Hügel, drum in ungestümer Brunst,
aus grauem Dorn, blutrote Rosen sprossen.

Und sieh nur, wie die Scheibenzeilen strahlen,
mit rotem Blitz das Sonnenfeuer malen!
Wie alle Häuser, alle Fensteraugen,
mit heißem Durst die Purpurquelle saugen
und saugend immer lichter sich verklären!
Als ob sie fluchbeladne Schlösser wären,
die für ein karges Veilchen von der bösen
Verwünschung sich erlösen.

Und sie betrachtend voller Staunen,
hör ich die Häuser gramvoll raunen:

„Verwunschene Schlösser, verfluchte Mauern,
ach wohl, das sind wir! Müssen ja trauern,
in düstrer Öde jahraus jahrein,
hilfloses Grauen im lahmen Gebein.
Durch Kerkerräume Gespenster poltern,
viel arme Menschenseelen zu foltern,
mit teuflischen Zangen, mit Dürsten und Fasten,
mit knechtischen Ketten, unmenschlichen Lasten.

Auf faulem Stroh die Armut kauert,
verzehrt von Fieber und frostdurchschauert;
das Auge irrt,
es ringen die Hände.
Doch fledermausig
die Sorge schwirrt
um unsere grausig
verdammten Wände . . .
Fluch und kein Ende!

Nur manchmal naht die Gnadenstunde,
wo purpurne Sonne mit küssendem Munde
die Stirn uns rührt und an jenen gemahnt,
den unsere Seele erschauernd ahnt:
Den Strahlenbräutigam wundervoll,
den starken Helden, der kommen soll,
aus gespenstischer Not, aus Nacht und Ketten
auf ewig uns zum Lichte zu retten."
So klagten die Verfluchten. Und der Scheiben Rot
ward düster und erstarb in matten Funken.
In Stumpfheit lag die Stadt zurückgesunken:
Ein Schlackenhaufen,
schwarz und kalt und tot.

Einsiedelkunst aus der Kiefernheide

Als die Gedichtsammlung, die dieses Gedicht enthielt, die „Einsiedelkunst aus der Kiefernheide" (1897), erschien, da war Wille schon längst kein Parteisozialist mehr. Er hatte erkannt, auch die Partei ist ein unreines Mittel.

Zeichnung von Fidus zu Bruno Wille: Offenbarungen des Wacholderbaums — Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

Bruno Wille

Umschlagzeichnung von Richard Scholz zu Bruno Wille: Einsiedelkunst aus der Kiefernheide
Verlag von Schuster & Löffler in Berlin

Mit ihrem Namen werden Tyrannei, fanatische Unduldsamkeit, Ausbeutergelüste und Strebertum, Demagogie und Knechtseligkeit gedeckt. Er sah in der Partei zu seinem Menschheitsideale keinen Weg: einem Ideale, das nicht mit dem Worte Anarchismus und nicht mit dem Worte Kommunismus sich erschöpft, das das Beste des sozialen und des liberalen Gedankens vereinen will, dessen Ziel am richtigsten noch das Wort Herrschaftslosigkeit bezeichnet. Noch bleibt das starke Interesse für die Erziehung der Jugend. Aber nicht mehr sucht Wille die Masse; wieder ein Einsiedler, sucht er nur die, die „in einsamem Ringen zu gleicher Erkenntnis gekommen" sind.

Romane

Zwei Romane sind die Hauptwerke dieser späteren Zeit, der „Roman eines Allsehers", die „Offenbarungen des Wachholderbaums" (1901—1903) und „Die Abendburg. Chronika eines Goldsuchers in zwölf Abenteuern" (1909). Die „Offenbarungen des Wachholderbaums" sind eine Art Tagebuch: die Geschichte einer Liebe wird langsam enthüllt, späte Reue und Sühne läutert einen Menschen; daneben aber wird, und das bildet den Hauptinhalt, in einsamen Betrachtungen und Disputationen, an denen das gemeinhin für leblos Gehaltene teilnimmt — nicht nur der Wachholderbaum offenbart Wille-Merlin seine Seele —, in dichterischer Form ein System der Naturphilosophie im Sinne Fechners entwickelt. Was dem früheren Einsiedler innerlich gewiß war, die Verwandtschaft aller Weltendinge miteinander, die Bruderschaft zu Baum und Gras und Wind und Wolke, das erhält hier seine logisch philosophische Rechtfertigung. Und das Buch wird dadurch zu einer Rechtfertigung aller Naturbeseelung, Naturbelebung, aller Dichtersehnsucht. Müßig die

Offenbarungen des Wachholderbaumes

Frage: Was gehört hier dem Dichter, was dem Philosophen? „Einiges Schauen" will Wille geben, Schauen, „das zugleich Wissenschaft ist, Andacht und Schönheit". Die Geschichte einer „Entdeckungsreise zum Höchsten", seine „divinia comedia" soll der Roman sein. Bruno Wille

Ähnliches bezweckt „die Abendburg". Eine Icherzählung wie die „Offenbarungen". Der Magdeburger Prädikantensohn Johannes Tilesius, vulgo Tielsch, erzählt sein Leben. Aus einem Goldsucher und Schatzgräber wird unter den Leiden des Dreißigjährigen Krieges ein Eremit. Auf der Abendburg, dem wüsten Steinhaufen im schlesischen Gebirge, der dem Johanneskinde in eine strahlende schätzereiche Burg sich verwandeln soll, wird er langsam fürs Ewige wiedergeboren. In innerer Schau lernt er leben: er entdeckt das menschliche Herz als die wahre Abendburg, als die Burg der Unschuld, als die bessere Heimat. Und seine Läuterung ist vollendet, als er sein bei der Belagerung Magdeburgs verlorenes Weib als schwesterlich mit einem andern lebendes Weib wiederfindet und seine Gier, sie an sich zu reißen, zurückdrängt. Nun ist er reif, der Ichsucht ledig, ein rein schauender Mensch. Die Abendburg

In beide Romane sind Gedichte eingestreut, die Hauptsituationen, Hauptstimmungen, Haupterkenntnisse festhalten. Mit Gedichten aus früheren Jahren hat sie Wille 1908 zu dem Bande „Der heilige Hain" vereinigt. Zu einer innerlichen Bildung sollen sie die leiten, die in der Hast und Erschöpfung des äußerlichen Erwerbs-, des niedrigen Genußlebens unserer Großstädte die Sehnsucht nach innerlicher Erlösung immer wieder packt. Leiten sollen sie in den heiligen Hain, wo der Einsame nicht einsam ist, sondern mit allem geschwisterlich vertraut: Der heilige Hain

Ich bin ja euer Bruder,
Sturm, Regen, Fels und Baum!
Weh, daß ich mich verirrte.
Von Euch in fremdes Land,
wo mich ein Fluch in banges
Gemäuer hält gebannt.

Zeichnung von Fidus zu B. Wille, Offenbarungen des Wacholderbaumes
Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

Bruno Wille wo Regen und Wind Naturseelen sind wie er, wie er irrend Schweifende, er aber wie sie ein Gesicht der Schönheit, Hauch, Melodie. Und auch der Feind solch pantheistisch-mystischer Selbsterlösung, solcher Verflüchtigung lieber Triebe zu einer vagen Sehnsucht nach Sternen- und Himmelsbräuten wird hier eines zugeben: einen ganz eigenen künstlerischen Ausdruck hat dies Hinan! Hinauf! Hinüber!, diese Sehnsucht, ineinander zu fließen, dieses Heimweh nach der Ewigkeit, diese schweifende Wehmut, die der Dichter als seines Sommers ganzen Gewinst bezeichnet, hier gefunden. Auch der Gegner muß die Kunst der rhythmischen Gestaltung, die seltsame Wahl der assoziationsreichen Bilder fühlen, und im Ohre tönt jedem die dunkle Melodie dieser Verse mit ihren klingenden Reimen, diese Sprache, die in der Erinnerung haftet als eine Sprache aus lauter langen Vokalen und Diphthongen. Eine Sprache der Ahnung himmlischer Geheimnisse, eine Sprache der Sehnsucht.

Zeichnung von Fidus zu B. Wille, Offenbarungen des Wacholderbaumes
Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

Julius Hart

Julius Hart Die Einheitslehre, die Willes Dichtungen verkünden, verkündet auch Julius Hart: als Kritiker des literarischen, namentlich dramatischen Lebens der Gegenwart, als Prediger in religiös-philosophischen Werken wie „Der neue Gott" (1899), „Vom höchsten Wissen" (1900), „Die neue Gemeinschaft" (1901), „Träume der Mitsommernacht" (1904), schließlich als Dichter. Aber Willes Art ist nicht die von Julius Hart. Der Verkünder der „Offenbarungen des Wachholderbaumes" bleibt immer ein leiser Melancholiker: ein sanguinischer Streiter ist Julius Hart. Wille kommt aus dem Gleichnislande der Dichtung, aus der Kiefernheide, in der sich ihm alles vermenschlichte, allernächste Naturdinge erschließen ihm Geisteszusammenhänge. Umgekehrt Julius Hart: er kommt aus dem Reiche des Gedankens, er ist ein Kenner aller Kulturen, aller Religionen, aller Literaturen („Geschichte der Weltliteratur", 1895—1897), aller Philosophien, indische Weisheit wird ihm zur Gegenwartserkenntnis; Geisteszusammenhänge, Geisteserkenntnisse erschließen ihm Naturzusammenhänge, Naturerkenntnisse.

Kritische und religiös-philosophische Werke

Harts Weltanschauung

Weltanschauung ist Harts erstes und letztes Wort. Am Pathos seiner Weltanschauung maß er schon den Naturalismus und fand ihn kümmerlich, klein. Julius Hart war immer ein Feind jeder nur „sozialen" Kunst. Das Soziale war ihm das Selbstverständliche, einem Hungernden Brot geben aber war ihm nicht das Letzte. „Wir müssen", so formulierte er später (1904)

Heinrich Hart

Photographie im Besitz der Familie
Vergleiche auch Seite 107

Julius Hart

Photographie von Adolf Brandt
„Der Eigene" in Wilhelmshagen

Julius Hart einen über zwanzig Jahre alten Gedanken, „den Künstler und Dichter in ihm erwecken. . . . Wir müssen ihm Tag und Nacht im Ohr liegen und rufen: Du bist nicht so schwach und hinfällig, wie du denkst: Du bist vom Geschlecht und Blut der Gotama (der Dichter, Sänger, Künstler), und der Gott liegt in deiner Hand." Auf Weltanschauung kommt es an. „Der Besitz aller Besitze" ist ihm die Weltanschauung, die „Fülle alles Eigentums. Klein, erbärmlich verschwindet alles andere dagegen, Gewinn, Macht, Ruhm, Liebe. Und jede Tat, jede Wissenschaft, jede Kunst ist nichtig, die nicht aus dieser letzten Lebensquelle hervorgeflossen ist". Zum Ursinn des Wortes kehrt Julius Hart zurück. Weltanschauung hat der, der die Welt an-schaut, den Drang nach Allschauen, Allwissen hat. Der sich ins Meer der Erscheinungen schauend versenkt. Ein solcher, nur ein solcher, wird erlöst. Er kennt nicht mehr den Gegensatz zwischen Ich und Welt. Welt und Ich sind ihm nur zwei verschiedene Worte für dasselbe Sein. „Deine Welt ist Dein Ich — Dein Ich ist Deine Welt." Der Ichbegriff ist „die Summe aller subjektiven Aufnahmen", der Begriff Welt umfaßt „das Ganze der objektiven Anschauungen". „Dein Einzel-Ich ist vom ersten Augenblick an das Welt-Ich! Du bist selber das Ganze der Welt. . . . Du bist alles. . . . Wir sind unendlich." Alle Gegensätze sind dadurch aufgehoben, das reine Schauen, ist die Überwindung der Gegensätze zwischen Denken und Tat, Ideal und Wirklichkeit, ist die unverzügliche Verwandlung des Einen in das Andere, ist Umkehr, Umgestaltung, Lust und Kraft des Schaffens. Wie Unendliches hinter jedem liegt, so liegt Unendliches vor jedem, „unendliche Zeiten — unendliche Verwandlungen, unendliche Entwicklungen! Greife nach Allem — Alles ist Dein, ewig bewegte, unruhige Seele". Eine neue Welt eröffnet sich dem rein Schauenden. Die Welt der Dogmen, der Meinungen, der Werte, die Welt der Unduldsamkeit und der Unterdrückungen, des blutigen Krieges aller gegen alle versinkt. Die Daseinsfurcht, die Lebens- und Todesangst ist abgeschüttelt. Der Mensch ist reif zur „Neuen Gemeinschaft".

Die neue Gemeinschaft

Am Schlachtensee hat Julius Hart mit seinem Bruder Heinrich den Versuch gemacht, die Theorie in die Tat zu verwandeln. Sie dachten an ein feineres, reicheres, edleres Gemeinschaftsleben, als es sonst in der Welt von heute auch nur denkbar ist, . . . an ein Kloster ohne die Beschränkungen der Möncherei, an einen Orden, der nicht irgendeine Einseitigkeit verfolgen, sondern ethisch-religiös-ästhetisch das ganze Leben zu einem Kunstwerk gestalten sollte. Einen Orden ohne Geheimbündelei, jedem zugängig, der guten Willens war. Der Versuch glückte nicht ganz. „Es gab Leute genug, die dafür sorgten, daß es . . . an tollen und komischen Szenen nicht fehlte." Schlimmer war: die Besitzenden fehlten. Materielle Schwierigkeiten störten die Entwicklung. So hat sich uns", erzählte Heinrich Hart rückblickend, „das erträumte Paradies nicht ganz erschlossen. Aber zeitweilig haben wir doch darin gelebt. Stunden, viele Stunden haben wir doch miteinander verbracht, in denen uns war wie Dante, als sein Paradies vor ihm lag: „So daß ich trunken ward vom süßen Klang. Ein Lächeln schien zu sein des Weltenalles. . . . O Lust! O unnennbare Seligkeit! O friedenreiches, lieberfülltes Leben! O sicherer Reichtum sonder Wunsch und Neid!"

Harts Dichtung

Es ist selbstverständlich, daß auch die Dichtung von Julius Hart eine Dichtung von den „höchsten Lebensfragen" ist. Für den rein Schauenden gibt es natürlich auch keinen Unterschied zwischen Dichtung und Leben. Der

Fortschritt der Menschheit beruht für ihn auf einer unablässigen Verwandlung von Leben in Dichtung und Dichtung in Leben. Zarathustra, Buddha, Christus, Mohammed sind Dichter, Künstlernaturen. Sie wandeln Leben in Kunst und Kunst in Leben — und Leben und Kunst in Religion: auch dieser Unterschied fällt. Der rein Schauende ist ein religiöser Mensch, er weiß nicht von Gott in Begriffen zu sagen, er erlebt Gott, wie er die Welt erlebt, wie er Kunst erlebt, Kunst ist. Er hat magische Kräfte und ist sich ihrer bewußt. Julius Hart

Die magischen Kräfte: das ist das Thema von Julius Harts Lyrik. „Sansara" (1879), „Homo sum" (1890) und „Triumph des Lebens" (1898) sind ihre Titel. Der letzte Band enthält die Hauptstücke aus den früheren. Ganz allgemein geht von dieser Dichtung mehr rhythmische Energie in den Genießenden über, als daß eine untilgbare Erinnerung an ein einzelnes Bild und ein einzelnes Wort zurückbliebe. Das Großstadtproblem wird frühe im Sinne des Problems einer Erhöhung des Lebens behandelt. Dann auch die Liebe als die ursprünglichste magische Kraft. Heiße Verse singen vom Liebesglück „auf bläulichroten Thymianblüten, im honigduftenden gelben Labkraut", da klingt auch mal ein scherzender Ton durch die sonst immer ernsten Verse; mehr aber klagen Harts Gedichte über den Wandel des Liebesgefühls, über die Not der Liebe: Lyrik

Und es stöhnt der Wind, und der Regen fliegt und fegt an den Kreuzen und Steinen,
und aus der Erde, durchs nasse Gras, durch die Nesseln zittert ein Weinen.

Und durch die Nesseln, durchs nasse Gras, durch die Erde seh' ich es schimmern,
ein Leichenhemd, einen Rosenstrauß, eines Ringes goldiges Flimmern.

An den Busen gedrückt eine schmale Hand, zwei Augen im Schlafe geschlossen,
und die Schultern, so zart wie der Blüten Schnee, von blonden Locken umflossen . . .

O du Tag, o du leuchtende Sommernacht, da ich goldene Stunden verträumte,
und küssend deinen blutroten Mund meine Jugendjahre versäumte.

Nur noch einmal hör' ich so fern, so weit, wo der Himmel voll Wolken und Regen,
ein wonnig Lachen dort hoch im Gewölk, so trotzig und lustig verwegen . . .

In der bleichen Luft, in dem fahlen Licht hintreiben wirbelnde Blätter,
und die weißen Rosen wehen zerfetzt im trüben Regenwetter . . .

Später mehren sich die Gedichte, die für Harts Weltanschauung unmittelbarer zeugen. Er fühlt die blutroten Wellen seines Ichs über alle Erden fließen, er fühlt seine Gedanken als Adler über sich kreisen. Er wird zum Deuter einer wandlungsreichen Vergangenheit, zum Propheten einer noch wandlungsreicheren Zukunft. Im rauhen Sturm- und Wolkenland seiner Einsamkeiten steht er, ein erlöster Schauer in letzte Weiten:

Ein Erlöser, leid- und lustlos,
an der Erde Mutterschoß
bett ich mich, — dem ganz All-Einen
was gilt klein und was gilt groß?
Allen Farben, allen Formen
schloß mein innres Aug sich zu,
Welt und ich sind nicht getrennt mehr,
Welt bin ich und Welt bist du.
Fühle meiner Berge Ruh,
du bist ich und ich bin du —
Allen Farben, allen Formen
schloß mein innres Aug ich zu . . .

Zeichnung von Fidus zu Julius Hart Triumph des Lebens
Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

Julius Hart Er leidet Freud und Leid. Er ist Schöpfer und Geschöpf. Er ist Hirsch und Jäger, Buddha und Christus, frommer Büßer und ein in irdische Liebesnächte Versunkener:

Alles ist mein, ich bin in Allem!
In mir alle Vergangenheiten,
schau ich in das Gegenwärt'ge,
form und bilde neue Zeiten.
Bruder Tod, zu unserm Gastmahl
komm hervor aus Staub und Erden,
alles Leben ist ein Sterben,
alles Sterben ist ein Werden.

Ihr des Alls lebendige Wogen,
kühle morgenatmende Wellen,
goldigen Hauchs- und Duftumwobene,
ihr krystallenen Todesquellen:
Laßt mich trinken und versinken
in die bunten Dämmerungen,
träumend ruh ich auf Meereswiesen,
von bewegter Flut verschlungen.

Wartet, wartet nur ein Weilchen,
und ihr sollt mich wiederschauen,
riesenstark steigt auf mein Haupt
schattend über die Meeresauen . . .
Den das All hinabgeschlungen,
hat das All in sich getrunken,
horcht ihr Männer, nur zu Männern
red' ich andachtstief versunken.

Prosa

Schwerer als seine Lyrik und seine kritisch-philosophischen Werke erschließt sich Harts erzählende Prosa („Sehnsucht", 1893, und „Stimmen in der Nacht", 1898) dem allgemeinen Verständnisse. Man ist über sie meist wie über „sonderlich-kurioſe Dinge" hinweggegangen — trotz eines langen ästhetischen Nachworts zum letzten dieser Bücher. Denn in diesen „Visionen" versuchte Hart seine Weltanschauung vom Alleinen nicht zu predigen, sondern durch dichterische Gestaltung erleben zu lassen. Man begriff das nicht: man vermißte Klarheit, man fand die Sprache dunkel, dumpf, verworren; man sah keine festen Linien, man hielt für Unfähigkeit zu komponieren und charakterisieren, was Absicht war.

Harts Theorie vom Gefühl

In der Geschichte der Poesie tauchen, so meint Julius Hart, immer neue Probleme auf. Immer feiner, tiefer, wahrer wird die Gestaltung des ganzen Außen- und Innenlebens. Im Mittelalter sind die Menschen der Dichtung Typen. Der Hauptreiz dieser Kunst ist die Handlung: die Freude am Bunten, Mannigfaltigen, Märchenhaften beherrscht alles. Da wird in der Zeit der Renaissance der Mensch als Einzelpersönlichkeit entdeckt. Er erscheint als eine Komposition von heftigen Willenstrieben, Leidenschaften und Gefühlen, Gedanken und Idealen: er erscheint als „Charakter". Die Handlungserfindung tritt nun in der Dichtung in die zweite Linie, das Tun bedeutet weniger als die Charaktereigenschaft, aus der es entspringt, besitzt nur so viel Wert, als es von dem tieferen Wesen des Helden verrät. Charaktergestaltung

Zeichnung von Fidus zu Julius Hart: Triumph des Lebens
Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

ist die Kunst des 15. Jahrhunderts fast bis zur Gegenwart. Der Charakter „bestimmt das Schicksal der Menschen. Er erklärt alles. Jede Tat findet ihre Begründung in einer Leidenschaft, einem Gefühl, in einem deutlichen Willen. Und daraus ergibt sich notwendig eine Wertung des Charakters, eine sittlich-moralische Betrachtung des Menschen, seiner Leidenschaften, seines Denkens und Wollens. Die Poesie der Renaissance ist durch und durch moralisierender Natur, wie es die ganze Weltanschauung der letzten Jahrhunderte ist". Wie aber, wenn der Glaube an den freien Willen, mit dem die Charakterdichtung „steht und fällt", wankt? Bedeutet das nicht eine Revolution überall? Und so ist es heute. Für uns ist der Charakter nicht mehr die ganze bewegende Kraft der Seele. Der Wille und sein Ausdruck, der Charakter, ist keine starre Einheit. Er ist durch Unendliches in und außer dem Menschen bestimmt. Die Seele ist etwas Veränderliches, Widerspruchsreiches, wie ihre Grundelemente, die Gefühle, die Empfindungen, die ewig wechseln, jetzt aufflackern, dann erlöschen. Aus einer „inneren Welt", einem „Mikrokosmos" quillt alles Wollen, „das freie Ich treibt auf einem dunklen breiten Strom eines All-Lebens dahin, das mit seinen noch vielfach unenthüllten Geheimnissen eine neue Kunst zu sich hinlockt". Eine Kunst des „fühlenden Menschen" oder des „Triebmenschen", die die Kunst des Charaktermenschen ablösen wird. Eine Kunst, die nicht Zeittendenzen, politische, soziale, darstellt, aber den Quell aufdeckt, aus dem auch sie fließen. Eine Kunst der eigentlichen und unmittelbaren Gefühlsdarstellung, einer Gestaltung ihres Wogens und Drängens, der geheimnisvollen Macht, die sie plötzlich über einen Menschen gewinnen, so daß sie Schicksal werden. Eine Gestaltung freilich nicht in der Art Bourgets, Przybyszewskis oder Bahrs, die wie beobachtende Mediziner ein Gefühl untersuchen, es aber dabei verflüchtigen. Sondern der Standpunkt des Dichters ist nicht über, ist im Gefühl. „Ihn tragen die Wellen des Stromes und er liegt in seinen Fluten versunken. In seinem eigenen Innern zuckt es von den Empfindungen der Liebe, der Trauer, der Sehnsucht, und die Angst der Schrecken würgen an seiner Kehle." Wie aus Traumnebeln sieht er ein Werk sich emporringen, übermächtig ist die einheitliche Stimmung, die das Werk erfüllen wird, nur die Gestalten sind nebelhaft zart, die Bilder halb verschwommen. Als Vorbereitungszustand galten bisher diese visionär ekstatischen Stunden. Der Dichter verflüchtigte den Rausch der Stimmung, die Ekstase, das ursprüngliche Gefühl, das höchste Seligkeitsempfinden, er ordnete, er komponierte, er beobachtete und berechnete, er dichtete das Innenleben zu Handlungen, Charakteren, Gedanken, Wirklichkeiten, kurz zu einem Außenleben um. Der neue Dichter wird das nicht tun. Er wird gerade versuchen, die „ersten Empfängniszustände zu ergreifen und festzuhalten, das visionär-ekstatische Leben einer dichterischen Schöpfung näher an den Quellen aufzufangen, es unmittelbarer zu gestalten, als bisher Brauch und üblich war". Warum? Er wird dadurch „allmählich zu jenem tiefen Schacht und Mikrokosmos" vordringen, „zu dem geheimnisvollen Strom, aus dem das Tun und Handeln, der Charakter, das Schicksal des Menschen emporquellen"; in die „dunkle Welt des Gefühls . . . zu der bewegenden Macht, die über dem Einzelnen und der Menschheit herrscht". Denn die Entstehung eines Kunstwerkes enträtselt uns das Wesen des Gefühlslebens, erklärt die unüberwindliche Macht des Gefühls. Ja nur der Künstler — er, der der elementaren Natur am nächsten steht — kann darüber Aufschluß

Julius Hart

geben. „Seine Eigentümlichkeit macht der Doppelblick aus: das Genie steht mitten in den Erregungen, leidenschaftlich von ihnen ergriffen, und schwebt doch über ihnen und sieht sie gebändigt zu seinen Füßen liegen." Es besitzt „die Verworrenheit und die Klarheit zu gleicher Zeit und kann uns am meisten und am besten über die Vorgänge des Seelenlebens aussagen". Genau wie ein großes Gefühl die Urzelle ist für ein Kunstwerk, das ein Schicksal entwickelt, nicht anders ist ein großes Gefühl die Urzelle für ein Menschenschicksal: das Gefühl, das alle Erlebnisse und Erfahrungen, die Eindrücke jeder Stunde, eine unendliche Fülle von Innenbildern und Ereignissen umfaßt, kurz der Mikrokosmos ist, „in dem zusammengedrängt doch all die Gestalten und Formen wohnen, aus denen die Natur, der Mikrokosmos, gebildet und gewoben ist". Und darum ist der fühlende Mensch der Held der neuen Kunst, „interessanter" als der wollende und handelnde. Und weil der Dichter, um ihn zu schildern, näher an das Gefühl heranrückt, „so wird sein Standpunkt nunmehr ganz innerhalb der Gefühlsschauer und wollustvollen schmerzlichen Ergriffenheiten sein. Er wird gerade die visionär-ekstatischen Stunden der ersten Empfängnis als sein eigentliches Beobachtungsfeld ansehen". „So entstanden", schließt Julius Hart sein „ästhetisches Nachgericht", „diese meine Novellen. . . .

Selbstanalyse seiner Prosa

Ich erzähle keine wirklichen Geschichten und noch weniger ein Märchen. Ich weiß eigentlich nichts von einer Handlung, und alles was sich da zuträgt, kann sich in der Zeit einer Minute, eines Augenblicks abspielen. Bilder und Vorstellungen sind es, die blitzartig durch das Gehirn hinzucken. Ich weiß auch von keinem Helden, von keinem Charakter. Eine Gestalt taucht auf und verschwindet wieder. Sie ist ohne Anfang und Ende. Sie kann sich proteusartig verwandeln. Es gibt in dieser Kunst keinen Außenmenschen, Menschen der Fleisch- und Blutwirklichkeit, sondern alles sind reine Innengestalten, Phantasieerscheinungen, zarte Ideengebilde. Was ich darstellen will, ist ein Gefühl; — die unmittelbare Schilderung seiner Schauer, seiner Lüste und Schmerzen, — seiner Ekstasen und Visionen. Nichts anderes. Das Gefühl, von dessen Strom Charaktere und Handlungen, Gestalten und Bilder getragen werden. Diese Innengestalten und Phantasieerscheinungen aber sind Wirklichkeiten, so gut wie die des Außenlebens. Denn auch diese nehmen wir nur als Innenbilder auf; nur als von Innenbildern wissen wir von ihnen. Die Menschen, die in meinen Novellen dahin wandeln, sind denn auch nichts weniger als allegorische und symbolische Figuren, sondern die realistisch-naturalistischen Gestalten des unmittelbaren Gefühlslebens."

Sehnsucht

Nach dieser eingehenden Selbstcharakteristik bedürfen die Novellen selbst nur weniger Worte. Die erste charakterisiert hinlänglich ihr Titel „Sehnsucht". Alle Gefühlsumwandlungen, die hinter diesem Worte sich verbergen, umfaßt die Novelle. „Sehnsucht ist Tod und Leben, Lust und Trauer, Klage und Jubellaut, — Weinen und Lachen! In ihr sind wir beides: Menschen einer dunkleren Vergangenheit und einer düsteren Gegenwart, Kinder einer fröhlichen Zukunft, kommender goldener Jahrhunderte." Von der trennenden Sehnsucht nach dem Einen oder der Einen finden die Menschen dieser Novelle Erfüllung in der Sehnsucht nach dem Alleinen. In der ersten Novelle der „Stimmen in der Nacht", im „Hünengrab" wird das Drängen und Wogen eines dunklen Gefühls blitzartig erhellt durch traumhafte Blicke über eine ganze Menschenzukunft, die in diesem Gefühle schlummert. Und hier hat Hart wirklich erreicht, was er will: den Eindruck des traumhaft Verworrenen und zugleich den Eindruck des schicksalsnotwendig Klaren. Das „Hünengrab"

Stimmen in der Nacht

ist dadurch, und auch in der Gestaltung des „Außenlebens", vielleicht gerade durch die Gestaltung des Außenlebens, Harts beste Novelle. Er selbst scheint mir mehr an der letzten dieser Visionen zu hängen, an „Media in vita . . . Ein Lied vom Tode". Sie schildert nach Harts eigener Erklärung „die Grauen und Wahnsinnsentsetzen der Todesangst". Sie will keine „pathologische Gruselpoesie" sein, ihr letzter Zweck ist nicht die Darstellung einer erkrankten Seele. Sondern: „ein Lachen der dunkelsten Trauer" erhellt diese Dichtung vom Tode, in den Jubelruf „Ich lebe!" klingt sie aus. In Wahnsinnsängsten vergeht einer „vor einem Zustand, der sich schließlich als ein höchster Glücks- und Seligkeitsrausch ausweist". Aber andere Bedenken kommen dem Leser dieser Novelle. Was in kaum zwei Sekunden sich abspielt, der Todessturz aus dem Fenster und die Empfindungen, die ihn begleiten, wird dem Leser auf über zwanzig Seiten beschrieben, wird in der Darstellung zu Stunden, Tagen. Einer Kunst des Raum- und Zeitgefühls, wie es jede schildernde, darstellende Sprachkunst ist, wird etwas Raum- und Zeitloses unterworfen. Und dann: die Sprache ist überhaupt keine Zeichenschrift für solche Hartsche Urgefühle. Dazu ist sie viel zu logisch, schematisch, plastisch: das Gefühl ist von allem das Gegenteil. Von der Sprachkunst fordert Hart etwas, was nur die Tonkunst erfüllen kann. Ob es mit daran liegt, daß von den angekündigten weiteren Novellen bis heute keine erschienen ist? Wie dem auch sei, der Endeindruck ist bei Julius Hart derselbe wie bei seinem Bruder Heinrich: aller künstlerisch so nötigen Einsicht in die Möglichkeit der Durchführung eines Gedankens zum Trotz: es ist doch von Zeit zu Zeit mal schön, jemanden Unmögliches begehren zu sehen.

Schmuck von B. Pankok zu Julius Hart, Stimmen in der Nacht. Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

Peter Hille

Peter Hille
Leben und Charakter

Peter Hille war, wie schon erzählt, ein Jugendfreund von Heinrich Hart. Ein Jahr früher, 1854, ist er in Erwitzen in Westfalen geboren. In der Schülerzeitschrift der Brüder Hart standen Hilles erste Gedichte, im Kreise der Harts, in der „Neuen Gemeinschaft" ist Hille 1904 gestorben. Dazwischen liegt ein langes, unruhiges Wanderleben, in dem es Jahre gab, wo Hille für die Freunde fast verschollen war. Es litt ihn nirgends lange: „alle Anlagen zu dem zigeunernden Vaganten, dem wandernden Philosophen, der er später geworden ist", beobachtete schon in Münster Heinrich Hart an dem Freunde. Hille liebte sein westfälisches Land, aber Heimat war ihm „Heimweh und Sehnen nach allen Weiten". Bedürfnislos, wie er war, ließ er sich von diesem Heimweh und Sehnen treiben. Er hat oft im Freien genächtigt, und der schöne Anfang eines Gedichtes aus dem Zyklus „Der fahrende Scholar":

Und ich liege nun im Tauen,
hat mein Herz mich wach gemacht,
bald wird schon der Morgen grauen,
fremde Sterne sinken sacht.

war der dichterische Niederschlag wohl mancher Morgenstimmung. In was für Herbergen mag er genächtigt haben! In London „hauste er meist in einer der dunklen Höhlen Whitechapels, mit Niggern und Chinesen zusammen", in Amsterdam war er Mitleiter einer „Schmiere". Rom und Zürich, wo er viel mit Karl Henckell verkehrte, sind ein paar andere Stationen seiner Wanderschaft. Er mußte darben und entbehren — was tat's! Er grollte dem Schicksal nicht, er war ihm dankbar für die Verzückungen, die es dem in Natur, Gott und Welt versunkenen Einsamen gewährte: „Einsamkeit der Einsamkeiten, Welt und ich: mir beide schreiten." Und rührend klingt die Geschichte, die Heinrich Hart erzählt hat: ein Weiblein will Hille kurz vor seinem Tode Trost zusprechen, aber Hille wehrt ab: „Warum trösten Sie mich? Einmal im Leben darf es mir doch auch schlecht gehen." Den Leiden des Menschen war der Dichter auch in Hille dankbar. Zwar zuerst schreit der Mensch auf: „O Gott, wie schön ist die äußerste Freiheit! Man ist so sicher, tiefer kann man gar nicht fallen." Dann aber kommt der Trost:

Helle wird im Lied das Leid,
leuchtet auf wie ein Geschmeid,
leuchtend wird im Lied das Leid.

Werke

Schwer genug ward es Hilles Freunden, einen Teil seiner Werke zu sammeln. In „braunen ungeheuerlichen" Säcken, seiner einzigen Habe, mit der er sich immer schleppte, steckten „wilde wirre" Bündel aus Papierschnitzeln, Zigarrentüten, Briefumschlägen, Tageblättern, auf denen das Gedruckte überschrieben, das Überschriebene manchmal noch einmal überschrieben war. Das sind Hilles Manuskripte — er konnte sie oft selbst nicht entziffern. Wer weiß auch, ob die vier Bändchen der gesammelten Werke sein Bestes enthalten! Denn manche solcher braunen Manuskriptsäcke sind auf den Stationen seiner Wanderschaft verloren gegangen.

Große Werke zu komponieren, Szenen gegeneinander abzutönen, das war Hilles Sache nicht. Er schrieb an einem Romane ein paar Wochen, an einem

Peter Hille Nach dem Gemälde von Lovis Corinth

Drama weniger, er leerte zuletzt, wie Heinrich Hart erzählt, seine Zettelkästen über dem Werke aus, die bunte Fülle der Einfälle, die er immer notierte. Denn ewig schreibend, selbst beim Mahle und beim Wandern, so lebte er wie sein dichterisches Ebenbild Myrddhin, der selbst am Hofe König Arthurs an der Seite des Königs nicht davon lassen kann. Einen Roman und zwei Dramen haben die Freunde in den Werken veröffentlicht, den Erstlingsroman „Die Sozialisten" aber, und die Fülle der dramatischen Fragmente außer acht gelassen, deren bestrickenden Eindruck der Biograph Peter Hilles, Heinrich Hart, bezeugt. „Sulamith", „Walter von der Vogelweide", „François Villon",

Die Sozialisten

„Williams Abendröte" sollten ihre Titel sein. In der Zeit der Sozialistenbegeisterung, 1889, erschien Hilles Sozialistenroman. In London, wo Hille viel in Sozialisten- und Anarchistenkreisen verkehrt hatte, war ihm die Idee gekommen. Aber dieser Roman mit dem Motto: „Der Roman sei gesellschaftliche Therapeutik. Allen Herren, welche keine Dame sind, gewidmet" schwimmt nicht im großen Zeitstrom. Ein geistiger Arbeiter kritisiert die Forderungen der Sozialdemokratie, ein Gebildeter, Verfeinerter, sieht im sozialdemokratischen Staatsideal einen geistigen Vandalismus schnödester Art sich durchsetzen: „Die ästhetisch, harmonisch, human angelegten Naturen werden erst im sozialen Staate ihre recht eigentliche Marterbank finden." Klar ist die Stellung des Dichters zum Thema. Aber das Thema erschöpft nicht den Inhalt des Romans: hier ist wirklich ein „Zettelkasten" von Einfällen ausgeleert worden. Zwar treten Typen aus dem Zeitalter des Sozialismus auf: scharf gezeichnet Most, verschwimmend Bebel und Liebknecht in der Maske Bebers und Triebknechts. Zwar heißen Kapitelüberschriften Sozialistenhochzeit, -kneipe, -kinder, -liebe, oder andere verheißen eine Darstellung des russischen Kommunismus oder des Sozialismus zwischen den Geschlechtern — aber daneben stehen Einfälle über alles, über die Natur im Frühling und Herbst, in Deutschland, Italien, Gedanken über Ungarn, Spanien, Rußland, Reflexionen über das Cello, über Zeitungen, über Totenklagen und das Lächeln, über Religion und literarische Zeitfragen. Ein Kapitel gilt der Leipziger Landschaft. Ein anderes heißt „Gaukler, Schauspieler und Blutsauger". Wüßte man nicht, daß es die Schilderung von Hilles Amsterdamer Erfahrungen an der Schmiere enthielte, so wüßte man nichts damit anzufangen. Und so muß man oft die Ereignisse, denen die Gedanken gelten, erraten, erraten fast, wer im Dialoge spricht. Der Stil ist nervös, ein kurzer Stichwortstil, der die Technik längst beherrscht, die Bahr mit seiner „Guten Schule" später verkünden wollte. Der Eindruck des ganzen Werkes ist eine starke Sehnsucht nach dem Menschen, der aus dieser ideenreichen Aphorismensammlung spricht.

Die Hassenburg

Übersichtlicher ist „Die Hassenburg", der von den Freunden veröffentlichte Roman. In den „Sozialisten" ist der landschaftliche Hintergrund England, Holland, Deutschland, hier ist der Dichter in der Heimat, in Westfalen. Der wanderlustige Vagant ist kein Heimatloser. „Tiefere Kinder," sagt er einmal, „Dichterkinder, sie haben ihr Lied immer zwischen Kindheit und Heimat gefunden." Und so träumt er einen Heimats- und Glückstraum. Er ist in der Heimat, er kann ihre heimlichen herrlich geschilderten Schönheiten kosten, er hat sich können ein Schloß kaufen, er kann seinen lieben Erzieherplänen leben, ein Kind bilden, „die erlesenste Aufgabe, die nur irgend jemand haben kann", er kann auch in die Seelen Erwachsener als unaufdringlich ratender, helfender Freund hineinschauen, er kann sein Schloß machen zur „Burg der

Liebe, der großen Liebe". Er kann den Roman schließen mit einem zukunftsfrohen, selbstsicheren Blick: „Alles, Leben und Tod, den Starken ist es Spiel. Welt ist Mut. Ich bin, also ist Schönheit." Peter Hille

„Die Hassenburg" ist Hilles Erziehungsroman, „Des Platonikers Sohn" seine Erziehungstragödie. Giovanni, der Sohn Petrarcas, ist das Opfer der väterlichen Erziehung. Petrarca, das ist der Dichter phrasenhafter, großer Worte, formelhafter, lebensfremder Verse, ein klassischer Epigone. Zu einem toten Gelehrten möchte er seinen Sohn modeln: es gelingt ihm nicht. Es gelingt aber auch dem Sohne, dem natürlicher empfindenden, nicht der Flug ins Freie. Er stirbt am Wege, vom Vater ins Elend gestoßen und verleugnet. Alle Vagantenseligkeit und alles bittere Vagantenschicksal jauchzt und klagt in diesem Drama. Man möchte es mal auf der Bühne sehen. Es hat theaterstarke Szenen wie die Kneipszenen, es hat einen überwältigenden Schluß: der verklärte Giovanni verzeiht dem Peiniger, von dem die Enge der Magisterschaft, der träumende Gelehrtenschlummer weicht. Des Platonikers Sohn

Unvollendet ist das zweite der in den Werken Hilles mitgeteilten Dramen: „Myrddhin und Vivyan". Ein „Welt- und Waldspiel" nennt es Hille. Es ist sein Faust, unendlich bilder- und rätselreich, wie schon ein flüchtiger Blick über die Szenenüberschriften lehrt, wie Waldesstimme, Waldnacht, Erntemet, In der Weißdornhecke, Pfingstgewitter, Daimonion, Dichterstreit, Tafelrunde, Untreue, Bei Drombart, Myrddhin und Gwynn, Bardenszene, Dichterbüßer, Myrddhin mit der Wünschelrute, Arthurs Untergang, Todesklage, Myrddhin Fremdaugig, Tatkraft, Wechsel und Gott, Wachstum, Erwachen, Vivyans Überwindung, Am Waldteich, Das Gesetz, Höhentrauer, Ausreife, Neues Fühlen, Johannisfeuer, Regenbogennebel, Myrddhin Todeston, Der Tod, Ein Topf Ich, Myrddhins Höllenfahrt. In Lyrik ist alles aufgelöst, in oft köstliche Lyrik wie gleich im Eingang die „Waldesstimme": Myrddhin und Vivyan

Wie deine grüngoldnen Augen funkeln,
Wald, du mosiger Träumer!
Wie deine Gedanken dunkeln,
Einsiedel, schwer vom Leben,
saftseufzender Tagesversäumer!
Über der Wipfel Hin- und Wiederschweben
wie's Atem holt und näher braust,
und weiter zieht —
und stille wird —
und saust.

Über der Wipfel Hin- und Wiederschweben
hoch droben steht ein ernster Ton,
dem lauschen tausend Jahre schon,
und werden tausend Jahre lauschen . . .
Und immer dieses starke, donnerdunkle Rauschen.

„Der Dichter ist der Merlin, verloren in der Natur, sie zu enträtseln" — dies Wort Hilles könnte als Motto über dem „Myrddhin" stehen. Er ist die Dichtung eines Mystikers und Romantikers. „Mich deucht," hat er einmal in den „Sozialisten" gesagt, „ich könnte das Weltgeheimnis oft sehen." Aber er sieht es, ein echter Mystiker, wie im Traum, in immer neuer Gestalt, immer wieder entschwindend und erscheinend. Und der reine Ausdruck dieser

Peter Hille

Art zu schauen, im „weisen Rausche" zu schauen, wie er Mystik definiert hat, ist seine ganze Kunst.

Julius Hart über Hilles Kunst

„Sie verknüpft und entwickelt nicht viel," so hat Julius Hart Hilles Kunst gedeutet, „sie erklärt zu wenig und organisiert nicht, faßt nicht willenkräftig zusammen. Sie blickt fast nur in sich und sieht kaum um sich. Ein Bild taucht auf und verschwindet wieder, ein anderes verdrängt es, und die Vorstellungen kommen oft und gehen, wie Traumschatten und Gespenster, für die es keine Türen und Wände gibt . . . Sie ist keine Kunst der Ordnungen und Kompositionen, der Pläne und Regeln, aber voll heimlicher unfaßbarer Suggestionen, unmittelbarer Sinnlichkeiten, reinen Sehens und Fühlens. Der Verstand faßt nicht immer sofort, woher der Dichter kommt und wohin er will, welche ganz persönlichen Erinnerungen gerade in ihm auftauchen, und wie die Bilder und Worte mit einander verknüpft werden sollen. Doch die Seele vernimmt das Klingen und Tönen einer anderen Menschenseele, ein Raunen und Flüstern schwingender Saiten, aus oft bizarren Wortbildern, launisch phantastischen Farben, einer hin und her springenden packenden Gleichnissprache, hart nebeneinander gesetzten Lauten, zerhackten Sätzen weben sich Gefühle und Gestalten, die gerade durch ihr Fließendes, durch ihr Grenzenloses, halb Unbestimmtes jene Stimmung des Unendlichen, des in der Natur und in der Welt ertrunkenen Wesens in uns auslösen, in dem der Dichter mit seinen tiefsten Wurzeln ruhte, seine letzte Heimat der Ruhe fand."

Aphorismen

Ein solcher Dichter neigt zum Aphorismus, zur Skizze und zum meist kurzen lyrischen Gedichte. Diese umfassen denn auch zwei Bände der Gesammelten Werke. Als ein Romantiker hat Hille immer wieder den Aphorismus gepriesen. Wie ihm die Religion das Letzte, Höchste ist, „der Gedanken höchste Spitze, Gipfelgegend", so ist der Aphorismus ihr Ausdruck, die Ahnung der Weg zu ihr. Bei manchen seiner Aphorismen glaubt man Novalis zu lesen, so wenn Hille den Wald den Morgentraum der Erde, wenn er das Wachsen des Grases ein Denken, das Klima nur ein Temperament der Erde nennt, wenn er sagt: „Dichtung ist die Mathematik der Wirklichkeit." Auch Novalis hätte das Klavier ein klingend Veilchen, den Schweiß die Träne der Arbeit, die Welt eine Dichtung in Taten nennen können. Viel Schalkhaftigkeit, viel Satire, Ironie und Witz sprechen aus Hilles Aphorismen. Der Individualist prägt

Ausschnitt aus dem Umschlag zu Peter Hille, Dramatische Dichtungen, gezeichnet von Lindloff

das herrliche Wort: „Vox populi — das wollen wir Gott denn doch nicht antun." Der Kritiker der Dichtung der Gegenwart nennt sie treffend „Divisektion". Und prachtvoll sind die kurzen Schlagworte, mit denen er tote und lebende Dichter charakterisieren konnte. So ist ihm Wieland der „Magister der Venus", Goethe „das wache Selbst", Hölderlin „so ein hellenischer Mönch", Gerhart Hauptmann „der Rübezahl im Armenhause", Max Halbe ein „dramatisch geheiztes Idyll".

Hilles Wortkunst

Wie alle Aphoristen hat auch Hille die Liebe zum einzelnen Wort. Eine ausgesprochene Liebe. „Echte Dichter", sagt er einmal, „kennen nur eine Leidenschaft: die des Wortes." Er schwelgt in eigenartigen Vergleichen und Wortbildungen. Die Stimme Gottfried Kellers erinnert ihn an eine „bescheidene Silberdistel", er kennt eine „blütenübertrampelnde Lust", einen „zupressendichten Schlaf", „edelkrause Wipfel", das Ewig-Weibliche ist ihm „lugüberduftet", die „heiße hungernde Luft" ist ihm „ganz durchzottet", die Augen sind ihm „schwerlallende Farbenkelchgeschwister".

Mit dem allen ist die Sprachkunst auch seiner Lyrik und lyrischen oder lyrisch-epischen Prosaskizzen schon charakterisiert. Nie ist Hille eintönig. Er kann rhythmisch zerhackt sein und rhythmisch fließend, spitz und melodiös. Er kann in hymnischer Prosa ebenso Sophokles vor seinen Richtern sich verteidigen lassen, wie die Burleske von Goliath, dem Wiederauferstandenen schreiben. Er kann in einem Hymnus die Dummheit parodistisch feiern und ihr ein Eselchen, „ihr mildes, sanftes, ohrenaufsteigendes Lieblingstier" weihen. Am liebsten aber verweilt er in der Natur, und bei den Menschen, die am meisten Naturseelen, am meisten Traumtrieb, Ahnung sind, bei denen Gefühle sich erst entfalten wollen, bei den Kindern, den Mädchen, den Bräuten. Der Braut- und Kinderlose spinnt um sie seine zartesten Worte, hüllt um sie seine weichsten, schimmerndsten Wolken, wenn er ein Gedicht wie die „Brautseele", wie „Kind" schreibt.

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler Berlin

Süßer Schwindel schlägt hinüber,
heiße Blicke gehen über,
und ein neues Leben rinnt.
Unserer Liebe starke Wonnen
sammelt ein als starke Sonnen
in den Himmel seiner Augen
unser Kind.

Hille hat sich zeitlebens selbst als ein großes Kind gefühlt, ein „Kind, das immer eigene Wege gehen will, immer ein wenig verkehrt. Und bang vor Dunkel". „Ich bin", so bekannte er mit seiner Sappho, „am aller-allerallermeisten Kind auf allen Erden. . . . Das Kind ist am allermeisten in mir gewachsen, und Glut unbändigen Saftes und feinfarbene Begehrlichkeit nach aller Welt."

Siebentes Kapitel

Richard Dehmel

Richard Dehmel

Heute bezweifelt wohl niemand mehr: neben Liliencron ist Richard Dehmel nicht nur der eigenartigste und eigenwilligste, sondern auch der größte lyrische Künstler unserer deutschen Gegenwart. Und nur darum, um mit einem Gipfelblick zu schließen, wie ich mit einem Gipfelblick begonnen habe, stelle ich Dehmel an das Ende dieses Abschnitts „Lyrik und Lyriker". Nicht aber etwa, um zwischen den beiden, die im Leben Freunde waren, Klüfte aufzureißen. Ich will nicht noch einmal dem Vereinfachungsbedürfnisse opfern, nicht ihm zuliebe zwei vieldeutige Künstler zu eindeutigen Formeln verflüchtigen, zwei große künstlerische Bewegungskreise, die sich schneiden, so verengern, daß sie sich vielleicht gerade noch berühren. Ich wiederhole nicht die gegensätzlichen Formeln: hier Liliencron, der Künstler des äußeren Bildes, da Dehmel, der Künstler des Gedankens, hier der Mann der Erlebnisse, da der der Bekenntnisse, hier der Sinnenmensch, da der Mystiker und Metaphysiker, hier der Naive, da der Bewußte, hier der Formen-, da der Farbenkünstler. Wie Liliencron mit der ersten Hälfte, so wird Dehmel mit der zweiten nicht erschöpft. Am Besten des einen hat meist auch der andere, wenn auch seltener, Teil. Und so fühlt sich Dehmel ebensosehr als Empiriker wie Metaphysiker, als Rationalist wie als Mystiker. „Ich bin", schrieb er einmal, „philosophisch zu reden: ebensosehr Realist wie Idealist — oder psychologisch: Sensualist wie Spiritualist — oder physiologisch: Empirist wie Metaphysiker — oder ästhetisch: Naturalist wie Symboliker — diese Gegensätze besagen im Grunde ja jeder dasselbe. Es sind mir aber keine Gegensätze, die einander ausschließen, sondern . . . einer ergänzt den andern zu vollem Licht."

Anschauung vom Wesen der Kunst und des Künstlers

Dies Bekenntnis wird klarer, wenn man Dehmels Auffassung von der Kunst und vom Künstler sich vergegenwärtigt. Die Kunst ist für Dehmel Ausdruck, Lebensäußerung des ganzen Menschen. Darum hat in ihr das Bewußte, der klare Gedanke, die sichere Künstlereinsicht so gut ihr Lebensrecht, vielleicht mehr Lebensrecht, als das sogenannte Unbewußte.

„Warum fragt er, die seelische Dumpfheit vergöttern, warum nicht die geistige Erleuchtung? Als ob unser hochbestrebtes Bewußtsein nicht zum mindesten ebenso rätselhaft, geheimnisvoll und wunderbar wäre, wie das tiefste, drangvollste Unbewußte, das uns mit jedem Kohlkopf gemein ist! Als ob nicht dieses erst durch jenes in seiner besonderen Fülle erfaßt, ins Eigentümliche durchgebildet, ins allgemein Wertvolle ausgestaltet, ins menschlich Bedeutsame umgeformt würde! Was hat denn dem Menschen seine Bedeutung vor Tier und Pflanze und Stein erschlossen, wenn nicht die Entwickelung des Bewußtseins, mag sich das nun Vernunft oder Geist, Verstand oder Sinn, Gedanke, Witz, Intellekt, Idee, Reflexion oder Logik taufen! Und zeigt nicht die ganze mannigfache Formenfolge der Lebewesen ein stetes Stufenstreben der Geisteskraft, sich immer wahrnehmbarer auszugestalten?!"

Preist so Dehmel die „geistige Reflexion" als die „formbestimmende Triebkraft", so redet er damit doch keiner reinen Gedankenkunst das Wort, will er die rätselhaft unerklärliche Wirkung jedes Kunstwerkes nicht leugnen, sondern hat sie immer und immer wieder betont. Schon in seinem ersten Gedichtbande stand der Spruch:

Das Leben läßt sich stets nur stückweis fassen,
Kunst will ein Ganzes ahnen lassen.

Das Leben, die Natur verstricken, Kunst ist Befreiung. In der Natur leiden wir unter dem „verwirrenden Druck des sinnlichen Lebens"; das aber ist das Wesen der Kunst, der Wille des Künstlers, daß er unsere Einbildungskraft davon befreit. Befreit durch eine „Darstellung reizvoll geordneter Gefühls- und Gedanken-Vorstellungen", durch die „rhythmische Umgestaltung des Lebens zu einem harmonischen Sinnbild der Welt". Kunst „stellt eine unwillkürliche, unerklärliche Einsicht ins Leben vor, die stets nur Wenigen innewohnt und sich nur durch eigentümlich geheimnisvolle, zwar den Sinnen vollkommen deutliche, doch dem Sinn vielfältig deutsame Bilder anderen mitzuteilen vermag". Der Künstler „kann und will nichts weiter tun als eine bildliche Fühlung zum Leben schaffen, die alle kritischen Widersprüche gegen die Schönheit und Herrlichkeit des ganzen Daseins ganz und gar ausschließt". Richard Dehmel

Daraus folgt: Kunst ist Schöpfung, nie Naturnachahmung. Wie könnte sie sonst befreien, da Natur stets verwirrt, verstrickt! Nein, nie ahmt der Künstler die Natur nach, „weder die sogenannte äußere Natur, die Welt der Dinge, noch auch die innere, die Welt der Gefühle will oder kann er zum zweiten Mal, zum immer wieder zweiten Mal, in die bestehende Welt setzen, in diese Welt der Wirklichkeiten. Er will überhaupt nicht nachahmen; er will schaffen, immer wieder zum ersten Mal. Er will einen Zuwachs an Vorstellungen schaffen, Verknüpfungen von Gefühlen und Dingen, die vorher noch auseinanderlagen, in der werdenden Welt unserer Einbildungen". Die Kunst will aus „chaotischen Lebenseindrücken" einen „planvollen Kosmos" schaffen, sie scheint „alle Willkür und Zufälligkeit der wahren Natur zu beseitigen", indem sie durch „maßvolle Anordnung teils natureller, teils kultureller Einbildungsreize" die menschlichen „Freiheitsgelüste" befriedigt, einen „Zuwachs an Freiheitsgefühlen" erstrebt. „Sie schafft nicht Abbilder des natürlichen, sondern Vorbilder menschlichen Daseins und Wesens". In ihr genießt sich der Mensch, was er in Wirklichkeit nie ist, als unbeschränkter Herrscher der Natur. Und „das ist es auch erst, was uns Kunst und Dichtung zum höchsten Inbegriff aller Kultur stempelt, zum Sinnbild unserer *Naturbeherrschung*; was sie verschwistert mit jeglicher Geistesschöpfung, mit Religion, mit Wissenschaft, mit Privatmoral und Sozialpolitik und — in unserer Zeit der Großhandelsherrschaft sei es ausdrücklich ausgesprochen — mit allem Handel und Wandel menschlicher Schaffenskraft überhaupt. Es läuft alles auf das Eine hinaus: Ausbeutung der Natur zu menschlichen Genußzwecken „*durch Umschaltung der natürlichen Kräfte*". Die Kunst erlöst: sie hebt den Gegensatz zwischen Mensch und Mensch und Mensch und All auf. Die wahre Kunst macht selbstvergessen, den Schöpfer wie den Genießer: sie entrückt ins Grenzenlose. „Alle Kunstwirkung läuft schließlich auf das Wunder der *Liebe* hinaus, das sich begrifflich nur umschreiben läßt als Ausgleichung des Widerspruchs zwischen Ichgefühl und Allgefühl, Selbstbewußtheit und Selbstvergessenheit . . . Als oberste Aufgabe der Menschheit wird auch dem Künstler ewig vorschweben: die Erringung jenes geistigen Allgemeingefühls, das den vom Schicksal getriebenen Einzelmenschen über sein Schicksal erhaben macht, über inneres wie äußeres Schicksal." Damit ist das Urteil über alle „technischen Spezialitäten" gefällt. Sie sind immer nur „Ausdruck des beschränkten Selbstbewußtseins". Wahre Kunst dient „nicht mehr der bloßen Anschauung" durch „eigentümlich stimmungsvolle ‚Naturausschnitte' und ‚Seelenzustände', die selbst den Eingeweihten anmuten wie

Tempelwände voll Hieroglyphen", sondern sie hebt sich hinaus „zu überschauenden Zeit- und Welt- und Lebens-Sinnbildern", sie baut wieder einmal Pyramiden, „von denen aus Jeder, der notabene die Mühe des Ersteigens nicht scheut, beseligt in den freien Himmel und über tiefes Land schauen kann". Und damit ist auch die Losung „L'art pour l'art" verdammt. Sie

„kennzeichnet sich als echter Auswuchs einer Zeit voll prätenziöser Parvenüs, die es sehr nötig hatten, vornehm zu tun; die selbstverständliche Vornehmheit benimmt sich jederzeit leutselig, sie kann sich das erlauben. Es ist dem Dichter des Hohen Liedes oder der Odyssee nicht eingefallen, bloß zu ihrem Privatvergnügen die alten Romanzen und Balladen ihrer kleinen Volksgemeinden in eine epische Harmonie zusammenzufassen; zahlreiche Stellen im Homer, sämtliche Strophen des sogenannten Salomonischen Fragments bezeugen, daß sie zum Vortrag in der Halle irgend eines patriarchalischen Herrenhofes, am Marktbrunnen irgend eines Städtchens bestimmt waren, kurz, daß der Dichter nur der berufenste Vormund des allgemein menschlichen Mitteilungsbedürfnisses ist.

Photographie im 26. Lebensjahre
Aus Gust. Kühl: Richard Dehmel
Verlegt bei Schuster & Löffler in Berlin

So haßt Dehmel auch das Scheltwort „Laie" im Sinne des „profanum volgus". Er meint: es kann sich erst in die Kunstwelt eingeschlichen haben, „nachdem die zünftlerische Einpferchung der Künstler denselben Grad von Stickluft gezeitigt hatte, wie in der kirchlichen Welt die Überspanntheit des priesterlichen Kastengeistes. Erst als aus der Religion der Liebe ein Dogma der Knechtung geworden war, hat ja das Mönchslatein sich erfrecht, dem edlen alten Griechenwort λαος, das einst das Volk der freien Mannen bezeichnete, den Stempel des profanum volgus aufzudrücken.

Wieviel Unheil hat es seitdem gestiftet! In Kunst wie Wissenschaft schiebt es sich zwischen Die, von denen der Geist ausgeht, und Alle, über die er kommen soll. Der Mensch ist das bedürftigste der Tiere; das adelt und veredelt ihn, das hat ihn auch zur Sprache beseelt. Und grade was sein menschlichstes Bedürfnis ist, was Jedermann sich aneignen kann, ohne daß nur Er es besitzt, und was mehr als alles „den Menschen zum Menschen gesellt": die Güter des Geistes: die grade sind durch solch ein Wörtchen wie mit einem Bann gelegt. Nichts hindert so die seelische Gütergemeinschaft — und sie ist gleichbedeutend mit der Eintracht des Volkes, dem Sinn der Menschheit — wie dieses Papsttum des „hehren Meisters", auf das der „blöde Laie" zuerst mit trotzig feigem Unglauben schmäht, um schließlich in Ehrfurcht davor zu ersterben, statt daß man in Liebe einander erlebt."

Richard Dehmel

Photographie Rud. Dührkoop in Berlin

Richard Dehmel

So stellt Dehmel die höchsten Anforderungen an den Künstler. Ist das vollkommene Kunstwerk „ein Sinnbild des ziellos schaffenden Lebens, ein Abbild des freiesten Willens zum Dasein, ein Vorbild der willigsten Schickung ins Ewige", so ist der Künstler ein „Seher des allmächtigen Lebens", reif zunächst als Mensch. Denn menschliche Unvollkommenheit und Unreife ist künstlerische Unvollkommenheit und Unreife. Menschliche Entwicklung ist künstlerische Entwicklung. Selbsterziehung des Menschen ist Selbsterziehung des Künstlers. Dehmel konnte das sagen: seine Kunst will und kann dafür Beispiel sein.

Lyrische Werke Erlösungen, Aber die Liebe, Weib und Welt

Dehmel war 27 Jahre alt, als er, damals noch Sekretär des Verbandes Deutscher Feuerversicherungsgesellschaften, sein erstes Buch „Erlösungen" erscheinen ließ. Zwei Jahre später, 1893, folgten „Aber die Liebe", 1895 die „Lebensblätter", 1896 „Weib und Welt". Sie enthalten Dehmels Lyrik und bilden jetzt, vollständig umgearbeitet und durchweg erweitert, den ersten bis vierten und sechsten und siebenten Band der seit 1906 erschienenen Gesammelten Werke. Die beiden ersten Bücher eröffnen auch sie, „Weib und Welt" ist an die dritte Stelle gerückt, den vierten Band nehmen die „Verwandlungen der Venus" ein, die einst als Bruchstück in der Sammlung „Aber die Liebe" standen. Die „Lebensblätter", die jetzt den siebenten Band bilden, enthalten jetzt nur „Novellen in Prosa", und der sechste Band „Der Kindergarten" enthält nur „Gedichte, Spiele und Geschichten für Kinder und Eltern jeder Art".

Man macht gern einen Strich zwischen die erste Sammlung und die übrigen. Man bemängelt die Abhängigkeit einzelner Gedichte vom Tonfall Schillers, Lenaus, einzelner Sprüche von dem Goethes, man gibt Beispiele von der Hohlheit des Pathos mancher Situation und mancher Verse. Und Dehmel selbst scheint dem zuzustimmen: nicht nur einmal hat er von jener Frühzeit verächtlich gesprochen, wo er sich und andere „gefühlvoll betrog", und in einem „Licentia poetica" überschriebenen Zwiegespräch hat er für ein Jugendgedicht, das ihm eine junge Dame schwärmerisch vorträgt, das mehr als deutliche Urteil: „unreifer Redeblumenkohl". Aber was der Dichter kann und soll: die Schwächen vergrößert sehen — das sollen noch lange nicht die Genießenden. Sie finden in den „Erlösungen" genug des Neuen, sie finden darin auch schon den ganzen späteren Dehmel. Sie finden schon hier den eindringlichen lyrischen Didaktiker, den Prediger im Sehertone, den Künstler, der hingerissen ist und hinreißt. Sie sehen schon hier das Doppelgesicht: in einzelnen Gedichten wühlt ein „poetischer Maulwurf" in dunkler tiefer Erde, in anderen läßt ein aller Erdenmühsal Lediger einen glockenklaren Ton hoch im Blauen schweben. Schon hier haben die Verse — auch wenn sie „anklingen" — nicht den „Takt geschulten Begreifens", sondern den „Rhythmus gemeisterter Ergriffenheit". Schon hier zeigen Gedichte die hohe Sprachkunst, die Wort gegen Wort wägt, die Klangfarbe jedes Vokals zum Sinne stimmt. Und schließlich: schon hier findet man das Grundschema jedes Dehmelschen Werkes: er nennt es hier eine „Seelenwanderung in Gedichten". Und noch wichtiger: Schon in diesem Jugendbuche wird die Dehmelsche Lebenslehre verkündet. Sie bleibt die gleiche, mag sie sich in den „Erlösungen" mehr an den Konflikten erster Jugend, später mehr an denen des Mannesalters und zweiter Jugend erproben.

Dehmels Lebenslehre

Ein Bekenntnis zu der Lust, den Sinnen, den Trieben, aus der Erkenntnis ihres Wertes für die Entwicklung des einzelnen und der Menschheit: das

ist der Grundgedanke der Lebenslehre Dehmels. Aber dem Vordersatze: Knechte deine Triebe nicht! folgt sofort der Nachsatz: Werde auch du nicht ihr Knecht! So steht im Anfang der „Erlösungen“ nicht ein, sondern es stehen da zwei Leitgedichte. Das eine beginnt mit dem Bekenntnisse der schrankenlosen Hingabe an den Trieb:

Ich will ergründen alle Lust,
so tief ich dürsten kann;
ich will sie aus der ganzen Welt
schöpfen, und stürb' ich dran.

Ich will's mit all der Schöpferwut,
die in uns lechzt und brennt;
ich will nicht zähmen meiner Glut
heißhungrig Element.

Das andere aber heißt „Selbstzucht“, ein imperativisches „Du sollst“ leitet es ein:

Mensch, du sollst dich selbst erziehen.
Und das wird dir Mancher deuten:
Mensch, du mußt dir selbst entfliehen.
Hüte dich vor diesen Leuten!

Rechne ab mit den Gewalten
in dir, um dich. Sie ergeben
zweierlei: wirst du das Leben,
wird das Leben dich gestalten?

Mancher hat sich selbst erzogen;
hat er auch ein Selbst gezüchtet?
Noch hat keiner Gott erflogen,
der vor Gottes Teufeln flüchtet.

Immer wieder variiert Dehmel diese Gedanken. Immer wieder läßt er wie in seinem metaphysischen Oratorium „Die Vollendung“ um den Menschen streiten: auf der einen Seite den Herrn der Kraft, der Liebe, und in seinem Dienste die Geister der Lüste, auf der anderen Seite den Herrn der Ordnung und in seinem Dienste die Geister der Pflichten. Der „Geist der Menschheit“ aber eint beide:

Nein, mit nichten
sollt ihr verzichten
auf die Lust, sie weckt die Kraft;
aber, weil sie sonst erschlafft

lernt euch Pflichten
draus erdichten . .
. . . . . Lust
werde sich göttlicher Pflicht bewußt.

Die Kunst Dehmels will heilig sprechen, „was Natur in trüben Bächen still durch Tier und Menschheit gießt“. Sie will die Tiefen des Lebens enthüllen, „auch das Gemeine, doch nur — wie es das Reine umstrickt“. Eindringlich redet Dehmel auf jeden ein: „Sei du!“ Wehrt nichts ab! Versenkt euch tief in den „inneren Streit“! „Zerdenkt . . . fühlend, was in euch schreit.“

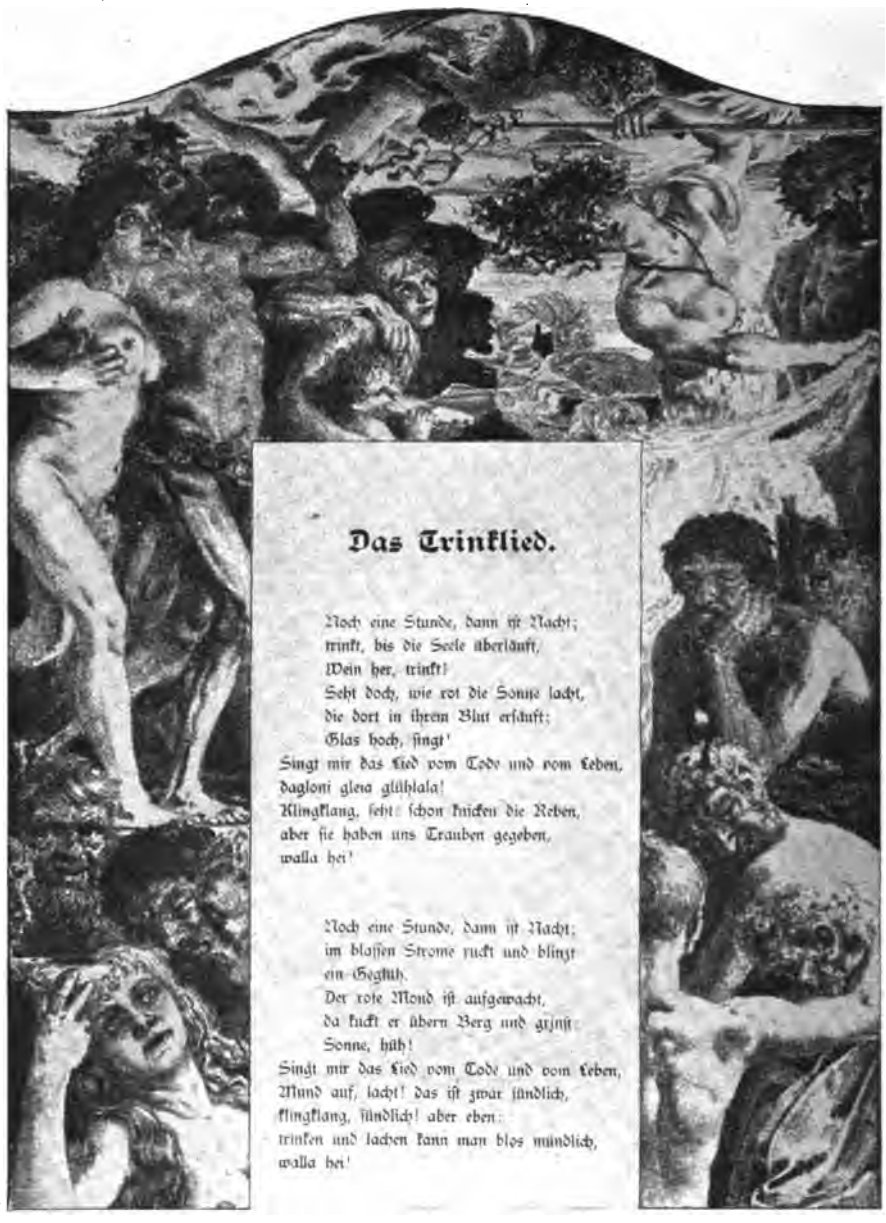
Wie's immer wühlt,
wenn ihr's zerfühlt
seid ihr befreit.
Nur wie ihr's auslegt, wird's euch bewußt,
wird Heil aus Unheil, Qual aus Lust.

Dehmel hält nicht viel von der unerkämpften Harmonie. Was schadet ein Irrtum!

Wenn du auch irrst
auf den Bergen des Strebens:
nichts ist vergebens,
denn du wirst.
Nur: bleib Herr deines Strebens!

Für jeden Menschen gibt es eine andere Erlösung.

Was den Menschen entzückt, entsetzt, empört, das erlöst ihn,
weil's ihn außer sich bringt, weil's ihn mit Leben erfüllt.



Umrahmung zu Dehmels „Trinklied" von G. Lührig. Original-Lithographie
Aus der Zeitschrift Pan I (1895) Heft 1 (verkleinert)

Umrahmung zu Dehmels „Trinklied" von G. Lührig. Original-Lithographie Aus der Zeitschrift Pan I (1895) Heft 1 (verkleinert)

Richard Dehmel

Und so macht Dehmels Kunst — wie es nach ihm jede Kunst, die lebenskräftig sein soll, muß — das Leben „lieb und wert". Mag die Erde „voll Grauen" sein — „aus Abendrot wächst Morgenrot" und die Welt steht „voll von Sonnen". Jauchzen kann der Mensch:

Raum! Raum! brich Bahnen, wilde Brust!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
daß nicht bloß Eine Sonne lacht;
das Leben ist des Lebens Lust!

Hinein, hinein mit blinden Händen,
du hast noch nie das Ziel gewußt;
zehntausend Sonnen stehn und spenden
uns ihre Strahlen in die Brust!

Stellung zu Nietzsche

Das Leben lieb und wert — die Triebe ein Segen: aus diesen Gedanken haben viele eine Einwirkung Nietzsches herausgelesen. Keinem soll Dehmel so viel verdanken wie dem Dichter des „Zarathustra", auf keinen modernen Dichter soll Nietzsches Einfluß so groß gewesen sein. „Keinen anderen Denker oder Dichter habe ich so für immer verlassen" hat Dehmel dagegen mit vollem Rechte erklärt. Er sieht in Nietzsches „Methode der Dekadenzspürerei" ein „direkt kritikwidriges Verfahren, sie ist ihm nichts weiter als „rückständiger Pessimismus".

„Seine ethischen Maximen (die Herrenmoral und die Züchtung des Übermenschen) vertragen sich nicht mit seinem eigenen ästhetischen Postulat der ‚Lebensbejahung' und sind schon deshalb für den Künstler unbrauchbar; Kunst ist Lebensbejahung von vornherein, man braucht sie dem Künstler nicht erst beizubringen, er schafft ja lauter Lebensbilder, Abbilder wie Vorbilder, und auch die sogenannte Sklavenmoral des Durchschnittsmenschen gehört natürlich mit zum Leben, und kein nur einigermaßen aufs Ganze gehender Künstler kann ihren Daseinswert leugnen wollen. Sich ‚jenseits von Gut und Böse' zu stellen, ist für den umfassenden Künstler ein Unding; er muß in jedem Augenblick genau so weit diesseits wie jenseits stehen — diesseits als rationaler, jenseits als transzendentaler Bildschöpfer — und weiß drum die Grenzen der Menschheit zu würdigen. Die Züchtung des Übermenschen ist metaphysisch ein Aberwitz: sie geht längst vor sich in jedem Genie von Gottes unerziehlichen Gnaden, z. B. auch in Nietzsche selbst, soweit er frei von künstlichen Dogmen war." Usw.

Dehmel hat dann noch auf den fundamentalen Unterschied der Psychologie Nietzsches und seiner Psychologie hingewiesen. „Seine Psychologie", sagt Dehmel, „ist von wesentlich anderer Art als die meine; er ist ein zweifelnder Zergliederer gewohnter Seelenregungen, ich bin ein gläubiger Zusammengliederer ungewohnter." Sie stehen auch ganz anders dem Leben gegenüber. Für Nietzsche ist das Leben ein Experiment des Erkennenden, für Dehmel ein Experiment des Erlebenden, wenn überhaupt das Wort Experiment auf einen so zielsetzenden Geist paßt. Sicher aber überwiegt bei Dehmel die Erfahrung des Lebens, bei Nietzsche das Erlebnis der Phantasie. Und im Mittelpunkte der Ethik Dehmels steht die Liebe, erlebte Liebe: wann hatte Nietzsche Liebeserlebnisse?

Problem der Liebe

Nicht immer hat Liebe für Dehmel die gleiche Bedeutung: einst, da er „in erotische Probleme verstrickt" war, bedeutete sie ihm — freilich auch hier nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel, sich „lauter zu blühn", sinnliche Brunst, dem Manne war sie nach vielen Liebesnöten die Liebe zu der Einen, das ideale Verhältnis der Geschlechter, ein „Dürsten nach Seele wie nach Blut", und später wird sie ihm das Verhältnis zum Ganzen, zur Allgemeinschaft der Menschen, zur Welt:

Ich habe mit Inbrünsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen —
Ich steh, und schmerzhaft reiß ich mir den Bart:
nur Eine Inbrunst läßt sich treu ertragen:
zur ganzen Welt.

Mit der ersten Begierde des Knaben beginnen „Die Verwandlungen der Venus", die Liebe erstickt stellenweise fast im Schlamm, aber dann erhebt sie sich, wird zur „Venus Excelsior", „Venus Urania", wird zur „Religio" und „Madonna", wird zur „Venus universa" und „Venus Heroica". Aus dem Tierischen läutert sie sich zum Tiergöttlichen, zum Geistigen, zum Künstlerisch-Schöpferischen, zu den tanzbeschwingten Versen der „Venus Fantasia":

Verwandlungen der Venus

Leih mir noch einmal die leichte Sandale:
sage, wer bist du, holde Gestalt?
Reich mir die volle, die funkelnde Schale,
nicht, die du mir füllltest so viele Male!
Bist du die Jugend? Werde ich alt?

Diese Grundgedanken und die zitierten, meist aus den Weltanschauungsgedichten entnommenen Verse sagen nun doch sehr wenig über den Umfang der Lyrik Dehmels und ihre künstlerisch-technische Eigenart, ihre Klangschönheit, ihren Melodien- und Rhythmenreichtum. Nur Beispiele können hier einen Begriff geben. Am größten ist der Kreis der Liebesgedichte im engeren Sinne. Keine Situation, keine Stimmung, kein Ausdruck ist Dehmel hier fremd: die blinde Glut, das Sehnen des Knaben, das Sehnen der Braut, der Scherz der Liebe und ihr Hohn, ihr seliges Leid und ihr wehes Glück, Verhaltenheit, traumselige Vergessenheit und Bangen, der Seelenkampf, das Ringen zwischen alter und neuer Liebe, die nie zu stillende Sehnsucht — das alles erklingt in einer unvergeßlichen Melodie, hält ein unvergeßliches Bild zusammen. Welch Stöhnen in dem Gedichte: „Aus banger Brust"!

Umfang der Lyrik und ihre künstlerische Eigenart

Die Liebesgedichte

Die Rosen leuchten immer noch,
die dunkeln Blätter zittern sacht;
ich bin im Grase aufgewacht,
o kämst du doch,
es ist so tiefe Mitternacht.

Den Mond verdeckt das Gartentor,
sein Licht fließt über in den See,
die Weiden stehn so still empor,
mein Nacken wühlt im feuchten Klee;
so liebt ich dich noch nie zuvor!

So hab ich es noch nie gewußt,
so oft ich deinen Hals umschloß
und blind dein Innerstes genoß,
warum du so aus banger Brust
aufstöhntest, wenn ich überfloß.

O jetzt, o hättest du gesehn,
wie dort das Glühwurmpärchen kroch!
Ich will nie wieder von dir gehn!
O kämst du doch!
Die Rosen leuchten immer noch.

Welch fast religiöse Stimmung in dem Abschiedsliede „Befreit"!

Du wirst nicht weinen. Leise, leise
wirst du lächeln; und wie zur Reise
geb ich dir Blick und Kuß zurück.
Unsre lieben vier Wände! Du hast sie bereitet,
ich habe sie dir zur Welt geweitet —
o Glück!

Richard Dehmel

Dann wirst du heiß meine Hände fassen
und wirst mir deine Seele lassen,
läßt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes Leben,
ich will es ihnen wiedergeben —
o Glück!

Es wird sehr bald sein, wir wissens beide.
Wir haben einander befreit vom Leide;
so geb ich dich der Welt zurück.
Dann wirst du mir nur noch im Traum erscheinen
und mich segnen und mit mir weinen —
o Glück!

Und dann wieder: welche frische, spruchmäßige Klarheit, was für ein heller stahlartiger Klang in den Versen aus „Weib und Welt“:

Hie Weib, hie Welt:
wen das noch quält,
wer da noch wählt,
wer sich sein Weib nicht so vermählt,
daß es für seine Welt ihn stählt,
der ist kein Held.

Die sozialen Gedichte

Enger ist der Kreis der Gedichte, die der „Venus Socia“ gelten: der sozialen Gedichte. Auch Dehmel hat einmal den Traum von der Allverbrüderung geträumt. Auch er predigte einmal die verzehrende Sehnsucht, „die alle glücklich macht“. Er schrieb die Mitleidsgemälde „Vierter Klasse“ und „Zu eng“, jene Schilderung des Wohnungselends der Großstadt „aus den Papieren eines Arztes“. In seinem „Bergpsalm“ klingt diese Stimmung noch nach: Auf einem Kiefernhügel kommen ihm Kinderträume: er wehrt sie ab. „Hinab, Erinnerungen,

dort pulst im Dunst der Weltstadt zitternd Herz!
Es grollt ein Schrei von Millionen Zungen
nach Glück und Frieden: Wurm, was will dein Schmerz!
Nicht sickert einsam mehr von Brust zu Brüsten
wie einst die Sehnsucht, nur als stiller Quell;
heut stöhnt ein Volk nach Klarheit, wild und gell,
und Du schwelgst noch in Wehmutslüsten?

Er sieht aus Schloten und Essen den Qualm mit dicken Fäusten drohen. Er berauscht sich am Gedanken der Liebe, die aus dem Grimme der Weltstadt wie Heilandsblut quillt, aus jener Millionenstimme, „die gell nach Brot vor Seelenhunger schreit“. Er sieht „den Kelch des Schweißes geistverklärt, das Kreuz der Mühsal blütenumflattert“ — — da ruft er sich, müßigen Schwärmens, tatlosen Mitleids satt, die Worte zu:

Empor aus deinem Rausch! Mitleid, glüh ab!
Laß dir die Kraft nicht von Gefühlen beugen!
Hinab! laß deine Sehnsucht Taten zeugen!
Empor, Gehirn! Hinab, Herz! Auf! hinab!

Der Arbeitsmann von Richard Dehmel*)

Zeichnung von Anetsberger im Simplizissimus Jahrgang I 1896 Nr. 37

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind,
Mein Weib!
Wir haben auch Arbeit, und gar zu zweit,
Und haben die Sonne und Regen und Wind.
Und uns fehlt nur eine Kleinigkeit.
Um so froh zu sein, wie die Vögel sind
Nur Zeit!

Wenn wir Sonntags durch die Felder gehn,
Mein Kind,
Und über den Ähren weit und breit
Das blaue Schwalbenvolk blitzen sehn,
O, dann fehlt uns nicht das bißchen Kleid,
Um so schön zu sein, wie die Vögel sind:
Nur Zeit.

Nur Zeit! Wir wittern Gewitterwind,
Wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit;
Uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
Als all das, was durch uns gedeiht,
Um so froh zu sein, wie die Vögel sind —
Nur Zeit!

*) Preisgekröntes Lied unserer Konkurrenz für das beste singbare Lied aus dem deutschen Volksleben

Und nun schwärmt er nicht mehr. Er schreibt den „Traum eines Armen" von „Jesus dem Künstler". Der Arme möchte heraus aus seiner Häßlichkeit, auch geistverklärt in dem Zuge der Schönheit wandeln, aber tränenden Auges spricht Jesus zu ihm: „Deine Stunde ist noch nicht gekommen." Oder Dehmel verkündet den Volksgedanken, den Machtwillen des arbeitenden Volkes. Er schreibt das Wintergemälde „Anno Domini 1812" vom „ewig, ewig blühenden" Volke, dem Napoleon erliegt. Er schreibt die bekanntesten seiner sozialen Gedichte, das Erntelied:

Es steht ein goldnes Garbenfeld,
das geht bis an den Rand der Welt.
Mahle, Mühle, mahle!

oder das zukunftsfrohe (hier mit der Zeichnung von Anetsberger wiedergegebene) Lied: „Der Arbeitsmann".

„Reine" Lyrik

Dehmel gilt als der gedankenschwerste und gedankenbeschwerteste neudeutsche Lyriker. Es ist viel Vorurteil in diesem Urteil: aber man nehme es einmal an, und man wird staunend eine Fülle von Gedichten — sicher über hundert — finden, die auch dem Fanatiker der sogenannten „reinen" Lyrik nicht „reiner" sein können, die nur Gefühl, Stimmung, Bild, Klang, Melodie, Rhythmus sind. (Wie denn z. B. Liliencron alle Gedichte Dehmels

nur sinnlich genoß und wegen ihrer Sinnlichkeit gerade die als unverständlichst berüchtigten Gedichte Dehmels „wegen ihrer klaren Handgreiflichkeit" liebte.) Man wird über einfach-klaren Kindergedichten wieder zum Kinde: es ist doch seltsam, daß dieser „unverständliche" Dichter ein ganzes Buch voll Lyrik, märchenhafter Erzählungen und Traumspiele den Kindern widmen und es „Der Kindergarten" nennen konnte. Man findet dann die schönsten Dämmer- und Nachtgedichte der neudeutschen Lyrik, überwältigend in ihrer Schlichtheit. Gedichte wie „Die stille Stadt":

Liegt eine Stadt im Tale,
ein blasser Tag vergeht;
es wird nicht lange dauern mehr,
bis weder Mond noch Sterne,
Nur Nacht am Himmel steht.

Von allen Bergen drücken
Nebel auf die Stadt;
es dringt kein Dach, nicht Hof noch Haus,
kein Laut aus ihrem Rauch heraus,
kaum Türme noch und Brücken.

Doch als den Wandrer graute,
da ging ein Lichtlein auf im Grund;
und durch den Rauch und Nebel
begann ein leiser Lobgesang,
aus Kindermund.

Oder wie „Nacht für Nacht" (Still, es ist ein Tag verflossen), wie „Himmelfahrt" (Schwebst du nieder aus den Weiten, Nacht mit deinem Silberkranz), wie „Stiller Gang" (Der Abend graut: Herbstfeuer brennen), wie „Manche Nacht":

Wenn die Felder sich verdunkeln,
fühl ich, wird mein Auge heller;
schon versucht ein Stern zu funkeln
und die Grillen wispern schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher,
das Gewohnte sonderbarer,
hinterm Wald der Himmel bleicher,
jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
wie das Licht verhundertfältigt
sich entringt den Dunkelheiten.
Plötzlich stehst du überwältigt.

Oder wie „Gruß" (Schlaflos lieg ich), wie „Durch die Nacht" (Und immer Du, dies dunkle Du), wie „Gesang vor Nacht" (Im großen Glanz der Abendsonne), wie „Am Ufer" (Die Welt verstummt, dein Blut erklingt), wie „Sommerabend" (Klar ruhn die Lüfte auf der weiten Flur), wie die köstlich weiche „Helle Nacht", eine Nachdichtung von Verlaine:

Weich küßt die Zweige
der weiße Mond.
Ein Flüstern wohnt
im Laub, als neige,
als schweige sich der Hain zur Ruh:
Geliebte du —

Der Weiher ruht, und
die Weide schimmert.
Ihr Schatten flimmert
in seiner Flut, und
der Wind weint in den Bäumen:
wir träumen — träumen —

Die Weiten leuchten
Beruhigung.
Die Niederung
hebt bleich den feuchten
Schleier hin zum Himmelsraum:
o hin — o Traum — —

Das Weiche und das Dunkle herrschen vor, wie die Farbe vor der Form. Doch steht schon im ersten Bande der „Erlösungen“ ein so sonniges Gedicht wie der „Blick ins Licht“: Richard Dehmel

Still von Baum zu Bäumen schaukeln
meinen Kahn die Uferwellen;
märchenblütenblau umgaukeln
meine Fahrt die Schilflibellen,
Schatten küssen den Boden der Flut.

Durch die dunkle Wölbung der Erlen
— welch ein funkelndes Verschwenden —
streut die Sonne mit goldenen Händen
silberne Perlen
in die smaragdenen Wirbel der Flut.

Durch die Flut der Strahlen schweben
bang nach oben meine Träume,
wo die Bäume
ihre krausen Häupter heben
in des Himmels ruhige Flut.

Und in leichtem, lichtem Kreise
weht ein Blatt zu meinen Füßen
nieder; und des Friedens leise
weiße Taube seh ich grüßen,
fernher grüßen
meiner Seele dunkle Flut.

Und von Jahr zu Jahr mehren sich die Gedichte, die auch dem Hellen, Scharfumgrenzten ihre eigene Weise ablauschen, am meisten in „Weib und Welt“ und dem Roman in Romanzen „Zwei Menschen“.

„Zwei Menschen“ (1903) sind das Hauptwerk aus Dehmels zweitem dichterischen Jahrzehnt. An einem Beispiel wird die sonst gepredigte Liebes- und Lebensethik Dehmels gezeigt. Zwei Menschen lösen sich unter der Macht der Triebe von alten Liebesfesseln, das Weib leicht von unwürdigen, der Mann schwerer von nur zu losen. Im Ringen mit dem Gotte und dem Tiere in ihrer Brust erstarken beide aneinander, werden sie dem Schicksal gewachsen. Sie suchen ihr Glück, sie finden das Weltglück. Dem Weltglück geben sie sich, treu der Dehmelschen Lehre, daß der Wert eines Menschen in der Kraft zur Entwicklung der Menschheit liegt, „opferherrlich“ hin. Ein Jahr umspannt dieser Seelenkampf, diese Seelenwandlung. Im Winter beginnt der Romanzenroman, im Herbste endet er: so werden alle Jahreszeiten durchlaufen. Und wie zeitlich alle Jahreszeiten, so räumlich die ganze deutsche Landschaft, geistig alle Kulturkreise: die Provinzstadt, die Großstadt, die Ebene, das Hochgebirge, das Meer. Kunstvoll ist der Bau: der Roman zerfällt in drei Umkreise, die „Die Erkenntnis“, „Die Seligkeit“ und „Die Klarheit“ überschrieben sind. Jeder Umkreis hat 36 Romanzen, jede Romanze hat 36 Verse. Eine den Inhalt symbolisierende Naturschilderung leitet sie fast stets ein, dann folgt jedesmal Rede und Gegenrede, und zwar so, daß der die eine Romanze schließende Teil stets die andere beginnt. Nur genau in der Mitte des Werkes, in der 18. Romanze des zweiten Teiles, spricht nur die Frau, in der 19. nur der Mann. Stets zeigt der Schlußvers jeder Romanze noch einmal stimmungsgewaltig und -gehaltig die zwei Menschen in der für diese Romanze gerade bezeichnenden Situation. Dehmels Kunst „komplizierte Impulse . . . bei rhythmisch lebhaftestem Tempo in unvermutet einfachen Zusammenklang zu setzen“ (das Wort stammt aus Dehmels Gespräch „Kultur und Rasse“), ist hier auf ihrer Höhe. Damit sind aber die Feinheiten der Komposition nicht erschöpfend bezeichnet. So ist die Bruchstelle, die Mitte, schon äußerlich hervorgehoben: auf 17 Romanzen, die mit „und“ begonnen, folgen nun 17 mit „doch“ beginnende. Oder Situationen des ersten Umkreises kehren im dritten verändert wieder. Oder Endverse von Romanzen korrespondieren. Der Rhythmus ist lebhaft, frei; ein Beispiel Zwei Menschen

Richard Dehmel

sagt mehr als alle Beschreibung. Ich wähle es aus dem zweiten Umkreis: das Meer ist der landschaftliche Hintergrund dieser Romanze:

Und es rauscht nur und weht.
Es liegt eine Insel, wohl zwischen grauen Wogen.
Es kommen wohl Vögel durch die Glut geflogen,
die blaue Glut, die stumm und stet
die Dünen umschlingt.
Da gebiert die Erde im stillen wohl ihr Empfinden
und nimmt ihre Träume und gibt sie den Wellen, den Winden.

Die Seele eines Weibes singt:
O laß mich still so liegen,
an deiner Brust, die Augen zu.
Ich sehe zwei Wolken fliegen,
die eine Sonne wiegen;
wo sind wir, Du? —

Und es rauscht nur und weht.
Es liegt eine Düne wohl zwischen tausend andern.
Es werden wohl Sterne den blauen Raum durchwandern,
der über den bleichen wilden Hügeln steht
und golden schwingt.
Die Seele eines Mannes singt:

Still, laß uns weiter fliegen,
beide die Augen zu.
Ich sehe zwei Meere liegen,
die einen Himmel wiegen
O Du —

Es rauscht, es weht;
über die heißen Höhenzüge geht
höher und höher der goldne Schein
ins Blaue hinein,
wo das Dunkel schwebt.
Und aus dem Dunkel herüber, auf großen Wogen,
kommt die Einsamkeit gezogen.

Und zwei Seelen singen: Eine Seele lebt,
wohl zwischen den Sternen, den Sonnen, den Himmeln, den Erden,
die will uns wohl endlich leibeigen werden:
es schwellen die Wogen herüber, wie Herzen klingen,
Menschenherzen! — Zwei Seelen singen —

Was in den „Zwei Menschen" leider stört, das sind gewisse „romanhafte" Züge: Die Frau ist eine Fürstin, der Mann ist der Sekretär des Fürsten, die Frau muß ihr Kind töten, der Mann die Archivpapiere unterschlagen wollen. Gerade weil alles auf innerliche Wandlungen angelegt ist, berührt das Grobe solcher, für die Entwicklung wohl auch entbehrlichen, durch andere ersetzbaren Motive doppelt peinlich.

Dramatisches

Vor den „Zwei Menschen" sind Dehmels Versuche im Drama erschienen: 1899 das pantomimische Drama „Lucifer", schon früher, 1895, das Drama „Der Mitmensch". „Lucifer" ist ein Mysterienspiel: es stellt in sieben Bildern durch „Vorgänge und Farbenspiele" dar, wie Lucifer, der Lichtbringer, und

Lucifer

Venus, die Liebe, in der Welt kämpfen mußten: ein Schlußbild vereinigt Symbole christlicher und heidnisch-künstlerischer Kultur. Das Drama „Der Mitmensch" ist in den Gesammelten Werken zu einer Tragikomödie umgearbeitet worden. Dehmel glaubt nicht mehr an das Tragische als höchsten Allgemeinwert, an diese Verallgemeinerung einer menschlichen Ansicht vom Schicksal. Die tragische Weltanschauung „beschaut garnicht die Welt, sondern nur die irdische Schattenseite eines menschlich beleuchteten Teilchens der Welt". Dehmel fordert: „Statt nach alter Gewohnheit nur immer zu fragen: was ist das Leben wert, nämlich uns wert? lautet heute die Frage geziemender, stolzer sowohl wie bescheidener: was sind wir dem Leben wert." Und das tut sein Ernst Wächter, der Mitmensch, der Mensch, der nur genießt: sich, die Menschen; der nur Scharfsinn hat, aber keine Schaffenskraft. Als seinem Bruder. einem wirklich genialen Schöpfermenschen, der Verlust seiner Freiheit droht, da begeht er kalt, um den Bruder zu retten, einen Mord an einem Überflüssigen. Man hat über das Drama fast nur die Achseln gezuckt. Mit Unrecht. Es hat zum mindesten einen großen Zeitwert. Zum ersten Male gibt hier ein Dichter nach einer Zeit von Zustandsdramen ein Handlungsdrama, nach einer Zeit willenloser Stimmungsmenschen ein Drama von einem Menschen, der um seinen Willen weiß, bewußt eine Tat auf sich nimmt. Ich wenigstens möchte dies Drama nicht missen. Mag sein, es hat Fehler: aber dahinter steht der ganze Mensch und Dichter Dehmel: ein Willensstarker unter Willenslosen, ein Triebsicherer unter Triebverächtern oder Triebverwirrten.

Richard Dehmel

Der Mitmensch

Karikatur von **Bruno Paul** (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler Berlin

Vierter Abschnitt

Erzählung und Erzähler

Erzählung und Erzähler

Nur aus zwei, für diese Zeit merkwürdigen Typenreihen greifen die folgenden Charakteristiken einige Künstler als Beispiele heraus. Aus der einen Schlaf, Przybyszewski, Stehr, Wassermann und Martens, aus der andern Ricarda Huch, Isolde Kurz und Wilhelm Weigand. Ethisches Entwicklungspathos (in unmittelbarem Ausdruck oder in artistischer Milderung) ist das Urelement der ersten Reihe; Seelen werden zerfasert, die im Entwicklungskampfe der Zeit sich auflösen oder sich neu festigen, das Kernproblem ist ausgesprochen oder unausgesprochen die Darstellung jenes unheimlichen, vielfachen Kräftespiels, für das man Decadence sagt. Die Darstellungsart ist übergangsreich: naturalistisch, impressionistisch, psychologisch, symbolistich. — Schönheitssehnsucht, -kultus, -pathos sind die Urelemente der zweiten Reihe. Die Welt, die Menschen und ihr Schicksal werden zu einem schönen, oft fremden Schauspiel für einen geistig und sittlich überlegenen Beschauer. Nicht der irdische Kampf aus nächster Nähe reizt zur Darstellung, sondern seine schöne Spiegelung; was durch ihn an Schönheitswerten und damit auch ethischen Werten — denn Schönheit ist Ethik — frei wird, das verklärt ein Spiel des schönen Scheines. Auch hier ist die Darstellungsart verschieden. Sie kann realistisch und symbolistisch sein, sie kann mehr eine Schönheit der Linien und Formen oder eine der Farben und der Melodie sein.

Erstes Kapitel

Johannes Schlaf

Johannes Schlaf

Johannes Schlaf hat unter den bedeutenderen Dichtern, die gegen Ende der achtziger Jahre aufkamen, eine besondere Stellung. Er wird gewürdigt als Mitfinder des konsequenten Naturalismus, jede Darstellung der Literatur weist nachdrücklich auf das Schlafsche Element der „Neuen Gleise" hin, betont, wie in ihm mehr ursprüngliche Dichterkraft, mehr Wandlungskraft war als in Holz, hebt aus der Flut naturalistischer Werke den „Meister Oelze" als das „Hauptwerk der Gattung" heraus. Aber kennt man ihn deshalb, wie man Holz und Hauptmann oder Halbe kennt? Hat er nur die Hälfte ihrer Resonanz? Noch heute wird der „Meister Oelze" nicht gespielt, sechzehn Jahre dauerte es, bis das Drama zum zweiten Male aufgelegt werden konnte:

Johannes Schlaf

Photographie von Louis Held in Weimar

immerhin — das könnte noch erklärlich sein, denn das harte Werk wendet sich an keine Zeitinstinkte. Aber kein Mensch kennt auch den „Frühling", diesen einschmeichelnden, seligen, sonnigen Dithyrambus: noch heute, nach fünfzehn Jahren, ist der erste Abdruck nicht verkauft. Kaum, daß auch von Schlafs Romanen einer in einigen tausend Abzügen verbreitet ist. Schlaf hat das Schicksal aller immer und immer wieder von neuem ringenden Künstler: man tut den unbequemen Aufrüttler ab mit ein paar Spukformeln, die seine Entwicklung bezeichnen sollen, mit Spukformeln wie: langweiliger oder krasser Naturalist, interessanter, wenn schon „krankhafter" Idylliker, Whitmanschwärmer, religiöser Phantast und sicher kranker Dekadent.

Perioden des Schaffens

Man kann in Schlafs Produktion zwei oder drei Perioden unterscheiden. Die eine umfaßt die Zeit der mit Arno Holz zusammen verfaßten Werke und der ersten selbständigen Arbeiten, die Zeit der „Neuen Gleise", des „Meister Oelze", der Skizzen „In Dingsda" und des „Frühling". Sie reicht bis etwa

Johannes Schlaf

1894. Die zweite Periode beginnt 1897 mit der Novelle „Sommertod". Das Thema dieser Zeit heißt: Auseinandersetzung mit der modernen Decadence, Überwindung der Decadence. Das Thema wird behandelt zunächst in Novellen und Dramen, dann in einer Reihe von sechs großen Romanen, mehreren Monographien und theoretischen, wissenschaftlich und kritischen, religiös-philosophischen Werken. Mit seiner philosophisch-wissenschaftlichen Arbeit „Das absolute Individuum und die Vollendung der Religion" (1910) und seinem Romane „Am toten Punkt" (1909) glaubt Schlaf selbst am entscheidenden Wendepunkt seiner Entwicklung zu sein.

Die Schriften aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Arno Holz sind schon ausführlich gewürdigt worden. Aus den Skizzen der „Papiernen Passion" und des „Papa Hamlet" entwickelte sich das naturalistische Drama.

Meister Oelze

Die „Familie Selicke" war der erste Versuch, Schlafs „Meister Oelze" (1892) bedeutet den Höhepunkt.

Vor Jahr und Tag hat der Tischlermeister Oelze zusammen mit seiner Mutter seinen Stiefvater vergiftet, damit er nicht auf der bevorstehenden Hochzeit seiner Tochter Pauline das Testament zu deren Gunsten ändern könne. Nun lebt er mit seiner seit jenem Morde geistesgestörten Mutter in gutem Wohlstande, nur körperlich ein siecher, schwer lungenkranker Mensch, aber geistig ungebrochen, ohne Spur eines bösen Gewissens, ein geiziger, zäher Ironiker, ein boshafter Menschenverächter, der sich weder vor Gott noch dem Teufel, geschweige denn den Menschen fürchtet, dessen Freude Hohn und Spott ist. Da aber kommt nach bald zwanzig Jahren seine Stiefschwester Pauline, die infolge jenes Testamentes in drückenden Verhältnissen lebt, wieder in ihr Vaterhaus. Sie ahnt, daß ihr Stiefbruder der Mörder ist, sie möchte ihm das Geständnis entlocken; mit den Waffen seiner Ironie und seines Spottes wehrt er sich, aber er wird unruhiger, schärfer, gereizter, „kribbliger". So ist es schon Wochen gegangen, als der erste Akt einsetzt. Wieder liegt Pauline auf der Lauer, mit scheinbar harmlosen Bemerkungen, deren Spitzen Oelze aber nicht entgehen, reizt sie ihn, und schließlich treibt ihn der Anblick der geisteskranken Mutter aus dem Hause, seit vielen, vielen Jahren zum erstenmal ins Wirtshaus. Er kehrt wieder im zweiten Akte, scheinbar lustig, vom ungewohnten Weingenusse erregt. Das nutzt Pauline aus, und die Stimmung des Abends, eines düsteren Herbstabends voll Sturm und Wolken — es brennt im Orte —, kommt ihr zu Hilfe. Sie beschwört die dunklen Ahnungen der Vergangenheit, die alte Zeit des Gespensterglaubens und die alten Mächte des Gewissens. Sie erzählt von der Erscheinung vor ihrem Hochzeitstage, am Todestage ihres Vaters; sie macht das Experiment, das Brandstifter und Diebe und sogar Mörder verrät. Höhnisch lacht Oelze. Da treibt sie ihn in die Sturmnacht: er wage ja sich doch jetzt nicht hinaus: „Denke mal, Franz? Wenn De jetzt ufn Flur naus kömmst, un 's käm so enne weiße Gestalt entgegen hinten vom Gottesacker her, wie mir damals? Un 's steehnte mit eenem Male so dichte neben Dir uf? Na? — Das is kee Spaß? — Gloobe nur! —" Er aber geht, um nach Minuten, in denen alle atemlos harren, schreiend hereinzutaumeln und stöhnend, von einem Blutsturz überrascht, zusammenzubrechen. Dem Spuk der alten Zeit scheint auch Oelze verfallen.

Oelzes letzte Stunde schildert der dritte Akt; der ganze Akt wieder ein Ringen der beiden Stiefgeschwister. Der Fiebernde droht sein Geheimnis

zu verraten; Gott, der dem Gesunden der Strohwisch war, mit dem „de Leite zu den dumm'n Spatzen sagen: wollt'r aus mein Kirschen raus?!" drängt sich ihn ängstigend in seine Fieberträume: lauernd horcht die Schwester. Der Wache aber bannt alle Phantasien, ruft die Schwester her, wie um ihr zu beichten, nur um ihr dann „langsam, in seinem alten, ironischen Ton" zu sagen: „Du kannst wieder gehn." Die Hand seines Jungen in der seinen stirbt er, ungedemütigt.

„Meister Oelze" ist das umstrittenste Drama des Naturalismus. Noch 1901 konnte es in einer einmaligen Nachmittagvorstellung im Berliner Theater in Berlin kaum zu Ende gespielt werden, und noch heute bedeutet seine Aufführung ein Wagnis. Einig ist man freilich in der Bewunderung des Technischen. Auch die Feinde des Dramas müssen die Kunst der Exposition, der Menschendarstellung (nicht nur der Hauptpersonen, sondern aller bis herunter zu dem Jungen des Meisters und dem Mädchen der Pauline) und der Dialogführung anerkennen. Auch sie geben zu, wie technisch an diesem Muster nicht nur Dramatiker, auch Erzähler gelernt haben. Aber Schlaf wollte mehr. „Als ich", so schrieb er rückblickend sechzehn Jahre später, „in der ersten Hälfte der achtziger Jahre an den europäischen Naturalismus geriet, will sagen, gerade damals, an Zola, bedeutete er für mich bereits weder ein einseitiges ästhetisches oder kunsttechnisches, noch ein einseitig sozial-kritisches, sondern vor allem auch ein religiöses Problem und Dilemma." Und Schlaf meint, „daß gerade dem so furchtbaren Ringen zwischen Oelze und seiner Stiefschwester Pauline eine sehr religiöse Stimmung zugrunde liege, die wohl

Zeichnung von L. von Hofmann zu dem Gedicht „Abendgang" von Joh. Schlaf Pan II (1896)

Johannes Schlaf

bei uns in Deutschland kaum so leicht ein gleich starkes Pendant haben werde". Und hier beginnen die Zweifel. Ein weltanschaulicher Hintergrund ist für die einen überhaupt nicht da. Eine doch sicher gescheite Frau wie Laura Marholm fühlte im „Oelze" nur die dumpfe, stickige Luft kleiner Leute, ärmlicher Verhältnisse, ärmlicher Gedanken; und für andere gar ist der Meister Oelze ein Verbrecherphilister, ein Schwächling. Demgegenüber betonte Dehmel von Anfang an, daß der „Oelze" viel mehr sei als eine von den vielen genrehaften Milieutragödien; von dem „minutiösen ekelhaften Todeskampf eines Phthisikers" suchte er die Blicke hinzulenken zu dem „seelischen Selbstbehauptungskampfe, der dem Tode dieses Menschen seinen erhebenden Lebensinhalt" gebe, zu „diesem Triumphe einer selbsterworbenen Weltanschauung über allen Schmerz des physischen Augenblickes und alle Qual der angeborenen Gewissensangst", zu „diesem mächtigsten Bewußtseinsfortschritt des modernen Mannes, der also etwa das gerade Gegenteil zu Shakespeares Richard III. bedeutet". Und ähnlich urteilte vier Jahre später, 1898, ein so reifer Kunstverstand wie der von Paul Ernst:

„Schlaf, schrieb er, gehört zu jener Art von Charakteren, die das Kleine sehen und lieben und in ihm das Große ahnen, die Scheu haben vor dem rohen und unmittelbaren Aussprechen des Gefühles, die, was sie ausdrücken wollen, hinter allerhand Mauerwerk verschanzen, damit man es nur ahnt. Für diese keusche Natur erschien die Banalität des äußerlich Wirklichen als ein Mittel, inneren Reichtum vorzustellen. Sein „Meister Oelze", der wohl immer noch das bedeutendste Werk der Richtung ist, zeigt das am klarsten: hinter den Trivialitäten der Erbschleicherei, des gemeinen Verbrechens aus elendesten Motiven, steht eine Natur von gewaltiger Größe, unbeugsamer Energie, höhnischer Menschenverachtung. Was für Holz Zweck gewesen war, war für den seelisch reichen Schlaf nur Mittel."

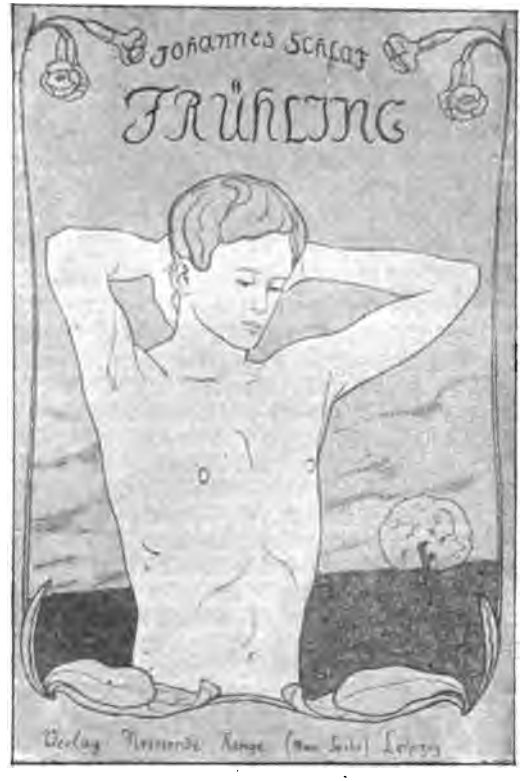
Das Eine ist sicher: Schlafs Absicht war die von Dehmel und Ernst hier aufgedeckte. Andere freilich werden sagen: die Absicht geben wir zu, aber die Einkleidung und Ausführung widerspricht dieser Absicht. Wir sollen an Größe glauben; was wir hören und sehen, sind eben leider „Trivialitäten", sind „elendeste Motive". Worauf Schlaf wieder sich auf die Hebbelsche Auffassung vom Drama berufen könnte, wonach das Tragische nicht aus irgendeiner „Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich hervorgeht", wonach es „daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert". Und so wird der „Meister Oelze" noch für Jahre umstritten bleiben.

In Dingsda

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den zwischen der Welt des „Oelze" und der der gleichzeitig erschienenen Tagebuchblätter „In Dingsda" und des ein Jahr später, 1893, geschriebenen, zuerst in Bierbaums „Musenalmanach" auf 1894 gedruckten „Frühlings". Dort Herbst und Haß, hier Frieden, Idylle, Frühling. Und doch sind alle drei Werke Ausdruck *eines* bewußten Strebens, das — ich benutze einen Ausdruck Schlafs aus einem seiner Whitmanbücher — in Sturm und Stille „gegen den einseitigen materialistischen oder artistischen Naturalismus" den „monistischen Geist" betont. Ich habe auf den lyrischen, idyllischen Charakter mancher Szenen und mancher Szenerie in den „Neuen Gleisen" schon hingewiesen. Der Großstadt müde, zieht der Dichter in irgendein Nest auf dem Lande, nach Dingsda, und taucht für Wochen in eine alte patriarchalische Welt

unter. Aber ein feiner Spott bleibt dabei, wenn er mit den in der Stadt geschärften Sinnen die Dorfwelt schildert, wenn er einen Kirchgang mitmacht, von Kantor, Pastor und Krämer plaudert. Doch ganz Hingebung wird er in der Einsamkeit der Natur: Wunder über Wunder entdeckt er, ohne sie zu romantisieren. „Sie ist schön, so wie sie ist. Und wenn ich ‚Licht' sage oder ‚Mücke', ‚Blume' oder ‚Baum', ‚Werden' oder ‚Vergehen', so bebt mein Herz von unerhörten Wundern . . . Das ist meine ganze Weisheit, in schlimmen Tagen erkämpft, in der Einsamkeit erkannt . . ." Naturgestählt kehrt er am Ende des Sommers zurück in die Großstadt zu Hast und Unruhe, zur Arbeit an einer neuen, freudigen Menschenzukunft. „Hier wohnen! Dort, in dem kleinen Haus unter der Linde. Beschaulich seine Beete graben und runde, rote Backen bekommen . . ." Nein — er kann es nicht, darf es nicht. Noch einmal nimmt er „beide Lungen voll von dem köstlichen Abend! —

Johannes Schlaf



Umschlag gezeichnet von E. R. Weiß

Noch einmal ist alles schön! — Schön, weil es mich nicht mehr halten kann; schön, weil es mich hinzieht, unwiderstehlich, in die alte, verfluchte, herrliche Unruhe.

Dort, im Nordost, wo sich das Land in die abendgoldige Ebene dehnt, weit hinter Fluren, Dörfern, Strömen und Städten, braust sie in den verborgenen Fernen.

Morgen! Morgen bin ich bei euch! —"

Aber noch einmal kehrt er in die Einsamkeit zurück: im „Frühling". „Mir ist, als verliefe mein Empfinden mit tausend Fäden in unverkennbaren Zusammenhängen, ein seliges Verwebtsein mit allem. — Die Welt so vor sich hinzuträumen . . ." Dies Wort aus den Skizzen „In Dingsda" ist das Thema des „Frühlings". In den Skizzen ist noch manches Kritik, Gegenwehr, Notwehr, hier im „Frühling" ist alles beglücktes Staunen, Naturtrunkenheit, ein einziger sonniger, das Dasein glückselig bejahender Dithyrambus auf das neue Allempfinden.

Frühling

In eine wohlig-weiche, sonnige, warme, schmeichelnde Flut ist gleich der Anfang getaucht. „Draußen am Hinterdeich", so beginnt das Gedicht, „hab ich mein Duselplätzchen."

Ein kleines Stündchen gehts durch die blütendurchwölkten Gärten, an Blumenbeeten, Gräben, Wiesen und Feldern vorbei, und ich bin an Ort und Stelle.

Johannes Schlaf

Und dann lieg ich tief im Gras, in der hellen Sonne, die Hände unterm Genick, und pfeife und simuliere in den blauen Himmel und die milchweißen Frühlingswolken hinein. Blühender Weißdorn über mir. Der frische Wind drin und Bienen, Hummeln, Fliegen und Schmetterlinge. In die Länge und Breite dehnen sich vor mir die Wiesen hell gegen dunkelgrüne Binsenstrecken hin zum Fluß hinunter, wogen und gleißen mit smaragdenen Wellen. Und in weiten Farben breitet sich roter Sauerampfer dazwischen und lilaweißes Schaumkraut mit zierlichen Dolden, gelbe Ranunkeln und Kuhblumen, und mit feinem rauchigen Silberflimmer die tausend und tausend Lichterchen der Butterblumen.

Langsam, im Schritt weidend, tauchen Kühe drüben auf dem andern Ufer aus dem frischgrünen, lichtflinkernden Erlengehölz. Braune, schwarze und gefleckte. Sie rupfen und brüllen. Und gemächlich her bis gegen die blitzende stillgleitende Fläche. Hoch aber aus dem weitgewölbten weißlichen Blau die Lerchen, und Kibitze hinter mir auf den Wiesenbreiten, Elstern und Raben. Kuckuck, Stare und Finken im Gehölz, und aus den tiefen grünen Dämmerungen heraus die Nachtigall.

Fern, weit vom Fluß herübergetragen, das Tuten eines Dampfers und das Kreischen der Möwen.

Hergetragen und verweht, aufjubelnd und verebbend hundert und hundert Laute und Lieder; und der herrliche, fröhliche Tumult der weiten Farben: hell, verhauchend, nah und fern, gleißend und sänftigend.

Und die warme, helle Sonne. Die stille, stille Sonne . . . . . .

* * *

Meiner Einsamkeit entgegen.

So lustig bin ich, so stillfröhlich, so zutäppisch liebevoll wie ein Kind.

Mit jedem Pulsschlag, mit jedem Beben meines Körpers, mit jeder Bewegung liebkose ich die weit und lustig gebreitete Welt. Und mich liebkosen die Käfer, die Blumen und Bäume mit Summen und Blüten und Laub, mit Farben und Düften und hundert sanften Berührungen. Der leise Wind durch Blätter und Gezweig liebkost mich, kühle Schatten und helle, warme Lichter, blaue Fernen und heitre Nähen, ziehende Wolken und Wellen.

Zwischen einem Getreidefeld und dem Erlengebüsch eines Grabens schlendr' ich hin.

Hoch ragt es über mich hinauf, hinein in endlos tiefe, klare Bläue. Lichtglänzendes Laub und wogende, wellende Halme biegen sich zu mir her, vor mir, hinter mir, zu beiden Seiten. Ganz, ganz versunken bin ich in jungem, duftenden Grün; über und über ist mein Kleid voll gelben Samenstaubes und feinen Blütengerieselsels.

Kühles, wogendes, anschmiegendes Schmeicheln. Weite, weite jubelnde Bläue. Mückenspiel vor mir her, und auf blinkendem Gekräusel stille, weiße Blumen . . ."

Unter seinem Weißdorn liegend, wandelt sich der Dichter. Er ist das Alter, er ist der greise Braak-Klaas. Achtzigjährig, weißhaarig sitzt er vor seinem Haus und zwinkert in die sonnigen Apfelblüten hinein. Er ist klug und „schlau für zwölfe", und seine Gedanken „sind geschwätzig und plaudern von seinen achtzig Jahren, plaudern und nehmen Anteil, stillen, spöttischen Anteil". Mild ist er, „freundlich, zufrieden, klug und hindämmernd müde". Und dann ist der Dichter ein Kind, ein in tausend sonnige Wunder mit weiten klaren Augen starrendes Kind. „Und wie Staunen, Lust, Furcht und Begier wunderlich aus mir heraustaumeln, wächst leise, leise in mir eine goldigfrische Welt; knospet und treibt und will blühen." Und tiefer gräbt er den Kopf ins Gras zurück.

„Nun macht mich mein begehrender ahnender Sinn kleiner und immer kleiner, und nun bin ich winzig, ganz, ganz winzig klein.

Ich habe ein goldgrünes Röckchen auf einem runden, festen, geschmeidigen Körperchen, tripple mit sechs flinken Beinchen und habe zwei Augelchen wie rote Rubinen, zwei scharfe, feine Augelchen. Schlüpfe, schmiege, winde mich durch eine wunderliche, üppig verschlungene Endlosigkeit, wandre und weile, und wandere wieder, emsig, rastlos.

Von hier bis zum Fluß hinunter sind nun viele, viele Meilen, und da unten ist ein Meer, ein unabsehbares, strahlendes Meer.

Ich wandre und wandre, raste mit atemlosen Staunen, und wandre wieder, schaue und staune.

Jetzt bin ich tief, tief unten in einem feuchten, braunen Dunkel. Da ist ein millionenfältiges Gewirr von Formen, Farben und Körpern. Da spreizt sich in dicken, dichten Ranken härenes Gekrissel, da filzt es sich über- und durcheinander mit Milliarden von Spitzchen und Hälmchen, von Blättchen, Knöspchen und Blüten. Millionen mächtiger Stämme im dichten Beieinander streben draus empor. Große, rote Würmer schlingen sich zwischen ihnen hin, und es kribbelt, und schlüpft und kriecht und schmiegt sich, zirpt, singt, pfeift und raschelt in einer Welt von Tönen, die noch nie mein vordem ungefüges Menschenohr vernommen hat, von Formen und Körpern, dunkel und bunt, wie sie nie mein Menschenauge sehen konnte. Die seh ich alle mit meinen feinen, roten Augelchen, und höre sie mit einem scharfen, unendlich scharfen Gehör, und nehme das alles wahr mit zarten Sinnen.

Da glimmt Feuchte in feinen Perlchen, und in ihnen lebt das durchsichtige Getümmel neuer Welten in heimlicher Irispracht. Da dehnt es zarte Körperwände und zieht sie zurück. Da rinnt es zusammen, wächst und teilt sich. Da keimt es und bildet sich's, verschlingt und wehrt sich's im unendlichen Wechsel, im ewigen Hin und Wieder.

Und aus tiefstem braunen Dämmer streb ich hinauf am Schaft eines Grases, das nun ein Baum ist, ein mächtiger Baum, und strebe einem Schimmer nach, einem Glanz entgegen.

Ich fühle, wie es unter mir da drinnen sich dehnt und mehrt, wie es rauscht von Säften und gärt mit freudigem, sehnenden Wachstum. Und nun teilt sich der Schaft in breite, langgespreizte Halme, und sie wieder mischen sich in ein milliardenfältiges, lichtgrünes Gewirr im ewigen Wechsel schwankender Biegungen. Millionen mächtiger Diamanten aneinander hingereiht in gleißender Pracht an den Rändern langgestreckter Stengelblätter. Flinkern und Leuchten silberner Härchen. Lustiges Getier dazwischen mit tausend Tönen und Farben, mit Zirpen, Summen, Schrillen und Jauchzen, mit schwirrender Flügelpracht.

Lichter wird es nun und lichter. In einem sanften Biegen und Wiegen bin ich. Da seh ich die unerhörte Schönheit riesiger, leuchtender Farbenwunder gegen ein unendliches, laut, laut jubelndes Blau. Mächtige, silberweiße Sterne schaukeln da oben mit blitzenden Schwingungen auf schlanken, rauchflaumigen Stielen. Ich sehe runden Silberrauch, der sich um weißgrüne Kelchknöpfe ballt. Und blendend goldene große und kleine Steine. Sanft gewiegte, still strahlende, fröhlich blitzende Wunder. Unzählige blaue, lilaweiße, rote, violette, tausendfarbige Kelch- und Glockenpracht, gezackt, beperlt, bewimpert, glatt, mit feinem Netzwerk bunter Äderchen, im dicht und weit geregelten Beieinander an schlanken und dicken runden Stengeln hinauf. Buntes, süß verwirrendes Gekrissel von Grasdolden und die tiefglühende, breitentfaltete Pracht des roten Mohns.

Und höher, immer höher!

Auf dem goldenen Kelchknopf eines riesigen, silberleuchtenden Sternes sitz ich, oben, hoch oben auf dem höchsten Wipfel, und schaukle mit selig dämmernden Sinnen, betäubt von Duft, Licht und dem weiten, unendlichen Einklang holden Getöns. Bunte, breitentfaltete Schwingenpracht gleißt über mir und an mir hin, rastet, bebt, glänzt, leuchtet auf herrlichen Blütenwundern, surrt und tönt in berauschenden, taumelnden Tänzen hinein in die warme, lichte Unendlichkeit. Jauchzende, kreischende, glockenklar süße, brüllende, wiehernde, zwitschernde, millionenstimmige Lust.

Und süße, warme Kraft in den Muskeln meiner Schwingen und bebende, sehnende Lust in meinem Leib. Und auf, hoch, hoch hinauf in Wärme, Lichtflut, Glanz und Farbe. Und von mir geht ein Tönen aus, ein feines, wunderliches Tönen . . ."

Und dann ist er ganz Wißbegier, ganz Forscher, und dann Prophet und Seher. Er stammelt Verheißungen, Offenbarungen. Er verkündet die Lehre von der einzigen, großen, fröhlichen Einheit. „Trug ist Leid und Haß, Trug ist Trennung und Selbstqual, und Lüge ist die ewige Vernichtung, ein neckisches Spiel zuhöchst, ein bunter Traum der einen unendlichen Ruhe, die alles ist und in der alles beschlossen ist." Der Anblick der Kirche, Orgelton und Gesang reißt ihn aus seinen Träumen: die Sehnsucht nach Gott packt ihn und er ist „traurig, traurig". Doch nicht lang. Er denkt an Wanderlust und himmelweite Seligkeit, er denkt daran, wie er wieder jauchzen, lachen kann, wie sein befreiender Lebenswille auch Lust am Leid, „wilde, wild unbändige, furchtbare Lust am Leid" hat. Und überall sieht er eine schöne verjüngte Frühlingswelt. „Und ein Nahen spür ich, ein Nahen . . . Gesang, Fröhlichkeit, unbändiges, unsterbliches Gelächter, Wein und goldenes Bechertönen, und Liebe, Liebe, Liebe! . . ." Und er hört eine Musik, einen Rhythmus, aus dem alles wird. „Suchen, Haben und Verlieren. Immer wieder und wieder von neuem. Das ist das Leben. Das ist alles Schicksal, und aus diesem einen werden alle Leiden und Lieder." Die Musik, die er hört, der einzige, „millionenstimmige Akkord: das ist „das Lied der Kraft". Das Lied, dem man immer wieder lauschen muß, vor dem man stammelt wie ein Kind, „hingegeben in Ehrfurcht, in Lust und Jubel, in Schreck, in Furcht und Grauen", und zu dem man „mit kindlichem Vertrauen wiederkehren und immer, immer wiederkehren" muß. Das einen den Anfang alles Lebens, den Urbeginn zeigt wie seine späteste Zukunft ahnen läßt. Das erst dunkler Trieb war und dann zum Worte des Menschen ward, „dem armen, zitternden, eben erwachenden" Worte, das dann erstarkt das Verstreute zusammenzwingt: und heute, heute stehen wir wieder vor neuen Wundern.

„Nur noch eine dünne, dünne Scheide zwischen uns und einer neu erweiterten Welt neuer Wunder. Entgegen, entgegen der Klarheit hellerer Sinne . . .

Frühling! Frühling! Ewiger Frühling! Licht, das sich entflammt, hinein, hinein in ewig weichendes Dunkel!

Hier, hier, in mir, dort, irgendwo krümmt es sich in süßer, banger Werdequal in nun schlechter Hülle neuen Wundern neuer Offenbarungen entgegen."

Der Dichter sieht im Traume dies neue Land, die neuen Menschen, die neue Zeit, geboren aus dem großen Einen, der Kraft, die ich bin und die du bist, die alles ist. — Und andere Weisen hört er: „alte, uralte Lieder, Und doch neu, immer wieder neu und ewig neu. Und alle das eine. Du, und das Lied von Dir". „Überall bist du und nur du, und nichts ist ohne dich und nichts außer dir. Alles ist dein Bild und dein Gleichnis.

Du bist das liebe Mädel, das mich neulich erfreute. Du bist heute blond, morgen schwarz, übermorgen braun, bist Mann und Weib, Kind und Tier, alles, alles . . .

Wie könnt ich deiner jemals überdrüssig werden? Immer und immer wechselst du und erfreust mit tausend wechselnden Gestalten mein liebes, veränderliches Herz.

Und du, du bist in Lust und Pein das drängende, treibende, nimmerrastende Leben hier hinter dieser dünnen Grenze meines Körpers, die nur ein neckender, spielender Schein ist zwischen mir und dir.

Das sind die Lieder, die alten uralten, immer neuen Lieder, das eine, einzige, das Lied von Dir . . ."

Und er liegt an der Brust der Geliebten. Und Friede ist in ihm, „und aus ihm Kraft, Gedanken, Entschlüsse, lichter, immer lichter, kühner und kühner, und Erkenntnisse . . . Ein Jubel ist in mir, ein ungeduldiger Jubel, der hinauf will, hinauf, bis in den siebenten Himmel hinauf . . .“ Noch einmal wird das Titelmotiv variiert. Der Frühling erscheint dem Dichter einmal als ein patschelnder Dreikäsehoch in einem hellrosa Wölkchen, das Unsinn vor sich hinbrömselt, als eine sonnige Klarheit, und ein andermal als Wirbel- und Sturmwind, als brausender Sänger wilder, rüttelnder Sturmlieder. Und dann geht das Gedicht in Abendsonne und Dämmerung unter, wie es in Morgensonne aufging. Der Dichter ist „Traum, ganz Traum und süßes, süßes Verdämmern, Schlummern, Entschlafen . . .“ Im Abendneigen erwacht er, staunend, erschreckt. Johannes Schlaf

„Lange Schatten und müde Lichter. Treiben und wellen mit verglühendem Gekräusel über die Wasser herüber und verblinken in stumpfes Blaugrau.

Goldig versinkende Glut über breitgedehntem, schwarzen Baumgekrissel.

Hoch, hoch drüber aus zartem, zarten Grün ein Sternchen.

Noch eins; noch eins. Viele.

Breite Schatten wogen vom Osten her über die Welt mit den Geheimnissen heimlicher Laute und Gestalten.

Drüben sinken die müden Gluten, sinken und sinken . . .

Kühle Schauer vom Wasser her durch leises Geflüster, singendes Plätschern und Murmeln.

Langsam, langsam schiebt sich die Silhouette eines Kahns durch silberspiegelnde Glätte, langsam, langsam den Nebelfernen zu.

Tiefe, tiefe Einsamkeit, Friede, Grauen: meiner Seele zu süß, viel, viel zu süß . . .

Rote, warme Lichtlein glimmen fern in niedriger Enge zwischen breit geballten, schwarzen Wipfeln.

Und unter weitentfachter, goldiger Pracht wandre ich mit eiligen Füßen durch weiße Nebel den Lichterchen zu, den armen, glimmenden, heimlichen Lichterchen.

Zu Dir, Madame! Zu Dir! . . .“

Richard Dehmel hat in einem Briefe an Bierbaum, den der Musenalmanach auf 1894 als Einleitung zu dem „Frühling“ brachte, bekannt, wie er überwältigt die Dichtung vor Tränen nicht habe zu Ende lesen können. Ich glaube nicht, daß das eine Augenblickswallung war. Der „Frühling“ ist ein Gedicht, das jedesmal wehrloser macht, so unmittelbar aus dem überquellenden Gefühl geboren, daß es immer wieder jedes Gefühl überquellen läßt, er ist Schlafs unmittelbarstes Werk bis heute, er ist eines der schönsten Kunstwerke unserer Gegenwart.

Die Dichtung war „ein hohes Erlebnis“ schrieb Schlaf später; „sie war eine Begnadigung und ein sicherlich ungewöhnlicher, menschlicher und dichterischer Glückszustand. Und sie war ein ‚Sieg‘. Ein erster Sieg allerdings, auf den schwerere Kampfjahre als früher folgten. Die quälende Unrast, die der Schluß der Skizzen „In Dingsda“ in nächste Nähe gerückt hatte, spiegeln die Dichtungen der folgenden Jahre. Nur in dem neuen Skizzenbändchen aus Dingsda, in den „Stillen Welten“ (1899) und in den Gedichtbänden „Helldunkel“ (1899) und „Sommerlied“ (1905) kehren die idyllischen Klänge wieder. Aber wehmütiger, herbstlicher: „nun kommen die letzten klaren Tage einer müderen Sonne“ — wie es in der Sammlung „Helldunkel“ heißt.

Das Problem der modernen Decadence läßt Schlaf von nun an nicht mehr los. Er gestaltet nun Schicksale, die nur aus ihr erklärlich sind, er Das Decadence-problem

Johannes Schlaf

schildert nun Menschen, die ihr zum Opfer fallen oder sie bezwingen: Menschen des leidvollen Übergangs, Nervöse, sensitive, hysterische, ja pathologische Naturen. Wie scheinbar Starke, Fertige, zerfallen, wie einseitig Intellektuelle, aber Triebunsichere an dieser Unsicherheit leiden, nach einer neuen Triebsicherheit suchen oder sie finden, wie einer der Müdigkeit erliegt oder sie überwindet, das sind nun Lieblingsthemen. Von der Geburt einer neuen Welt und neuer Menschen unter Krämpfen und Schmerzen will Schlaf reden. Die Novellenbände des „Sommertodes" (1897), der „Leonore" (1899), der „Kuhmagd" (1900) und die Dramen „Gertrud" (1898), „Die Feindlichen" (1899) und „Der Bann" bedeuten die ersten Versuche, diese Probleme zu bewältigen. Die Arbeiten gehören zum technisch Interessantesten der neuesten Literatur. Irgendein Gefühl, ein seelisches Verhältnis wird bis ins Einzelnste zerfasert: nie ist Schlaf mehr „Filigran"-Künstler gewesen wie in diesem Jahrfünft. Er verlangt vom Leser oder Zuschauer das Höchste — viel zu viel, haben andere Künstler geurteilt. Den „Feindlichen" ist ein Aufsatz „Vom intimen Drama" beigegeben. Darin spricht sich Schlaf über den verfeinerten Dialog eines Dramas aus. Der mehr unbewußte „psychologische Kontakt" zwischen den beiden Hauptpersonen, die tun, als ob sie sich haßten, die sich in Wahrheit lieben, soll „unabsichtlich vibrieren". Das werde „dem ästhetischen Genuß insofern eine Bereicherung und Differenzierung verschaffen, als es den Intellekt damit beschäftige, aus dieser indirekten und scheinbar unabsichtlichen Ausdrucksweise der Personen, die die inneren seelischen Vorgänge verhülle, auf diese zu schließen und durch das äußere Wort hindurch in ihrer unergründlichen Wirklichkeit wahrzunehmen". Gesetzt, hat Paul Ernst, der damals Ähnliches versuchte, geurteilt — gesetzt, das Experiment, alles Bedeutsame nur ahnen zu lassen, wäre geglückt, „dann muß man doch ein Parterre von lauter Dichtern voraussetzen, muß man die Tätigkeit, welche die Technik dem Dichter verbot, vom Publikum erwarten". Eine unmögliche Erwartung!

Seine Darstellung in Novellen und Dramen

Seine Darstellung in Romancyklen

Für die Auseinandersetzung mit der modernen Decadence bedeuten die Werke dieses Jahrfünfts nur ein Vorspiel. Die eigentliche Auseinandersetzung beginnt erst mit der Romantrilogie „Das dritte Reich" (1900), „Die Suchenden" (1901) und „Peter Bojes Freite" (1902). Sie will den aus

Der erste Cyklus

den Kämpfen und Wirren der Zeit sich gestaltenden Typ der neuen Generation „in seinem Werden und seiner Entwicklung bis zu einem neuen positiven Resultate" zeigen. Weltschmerzzerrissen, meint Schlaf in den Vorreden zu seinen Romanen, ist die problematische Natur bis zur Mitte der siebziger Jahre. Sie ist im wesentlichen Temperament, Gefühl, Lyrik, Romantik. Dann kommt ein neuer Typus auf, der fast nur Verstand ist: prosaisch, raffiniert, nüchtern, skeptisch, von fast beängstigender intellektueller Frühreife; es ist jener Typus, den Bourget den épicurien intellectuel et précocement gâté genannt hat. Kaltblütige Selbstanalyse ist seine beste Seite: sie ist ihm das Mittel, um von den Atavismen des Mittelalters und seines düsteren weltfremden Christianismus und den letzten Anwandlungen einer weibisch gewordenen altruistischen Humanitätsethik sich frei zu machen. Dieser Typus ist der Held der modernen europäischen Literatur, der Held Dostojewskis, Jacobsens, Bourgets, Huysmans, d'Annunzios, Ibsens. Merkwürdig, daß in Deutschland nur ganz kleine Ansätze, den neuen Typ zu gestalten, da sind. Conradis Romane sind die ersten, nur etwas schrullenhaften, schnörkligen,

barocken, unklaren, wissenschaftlich und künstlerisch wenigen objektiven Versuche. Conradi, kein Dekadent, sondern mehr Märtyrer eines Kulturüberganges, strebte von den Atavismen seiner ersten Jugend und von einem skeptischen Materialismus weg zu einer modern einheitlichen Weltanschauung. Auch Bierbaums „Stilpe" kommt — als einseitiges literarisches Talent, als verbummelter Bohemien — wenig in Betracht. Er ist eine viel zu nebensächliche Nuance des neuen Typus. So blieben noch die Romane Przybyszewskis. Aber auch er ist zu sehr Künstler und Bohemien. Er gibt nur die künstlerisch sehr ungestalte Psychologie des internationalen Edelanarchisten. Und er ist Pole! Es kommt aber darauf an, den deutschen Typ zu gestalten. Und für ihn kann wie der Typus der deutschen Vorläufer auch der des Auslandes nicht Vorbild sein: vor allem nicht der französische Übergangsmensch: der ist Ästhet, ist Verstandesmensch, ein kühler, geistreicher, seelischer Analytiker, er hat die Neigung zum Artistischen, er ist affektlos, mehr ein blasierter Verzichter als ein leidenschaftlicher Sucher. Er geht nicht in letzte Seelentiefen. „Die philosophisch-spekulativen, die religiösen und ethischen Zentren läßt er in Ruhe." Und gerade auf die kommt es Schlaf an.

Johannes Schlaf

Darum betäubt sich der Held des „Dritten Reiches" Dr. Emanuel Liesegang nicht „in einem raffinierten spekulativ-ästhetischen, sexuellen oder gar stomachalen Genußleben", sondern er hat die „selige Schau der großen Daseinsprobleme" und Zusammenhänge, und keinen Augenblick soll ihm nach Schlafs Absicht „die deutsche Pietät und Frömmigkeit" abhanden kommen. Sozialismus und Materialismus hat er überwunden, und damit intellektuell die Gegenwart. Er ist ein Grübler, ein Seher und Träumer vom dritten Reich. Er verkündet Schlafs Lehre von den Wehen und Krisen, die eine „Metastase und Neugeburt des Individuums" bedeuten, er verkündet auch Schlafs religiösen Monismus. Er ruft „Drüberhinaus!" Er sieht im Geiste schon die „sittliche, intellektuell-ästhetische und womöglich physische Durch- und Ausbildung der Persönlichkeit" erreicht. Er selbst aber geht an der Fülle seiner Gesichte zugrunde: er ist der „spekulative Typ", der das neue Leben zwar jauchzend bejaht, selber aber, als praktisch unfähig es zu gestalten, sich opfert.

Das dritte Reich

Er kehrt wieder als der Dr. med. Erhard Falke der „Suchenden". An ihm soll nicht nur ein spekulativer, sondern ein praktischer Ausgleich bewiesen werden. Liesegang war unverheiratet, Falke ist verheiratet, scheinbar glücklich. Eine ungestüme Liebe aber, die nichts zu tun hat mit der „Frivolität lascher Triebe", sondern die Schicksal ist, klärt ihn erst über sich und die Welt auf. Nach einem mißglückten Experiment einer Ehe zu Dritt verläßt er sein Weib Greta und beginnt mit Ilona ein neues Leben, um, wie das Schlußwort sagt, „ferneren Vollendungen" entgegen zu treiben. Ein Grundproblem Schlafs wird hier zum erstenmal in einem Roman behandelt: die Ehe; die Ehe aber nicht als soziale Erscheinung, sondern „in ihrem eigentlichen Kern und in der Tiefe ihrer Wesenheit, als Problem der Individualität, als Psychophysiologie der Individualität", als „sexuelle Auslese".

Die Suchenden

Aber auch Falke ist nicht der triebsichere Neumensch; wer weiß, ob auch er nicht nochmals eine schwere Krise zu bestehen hat! Anders Peter Boje, der Held des dritten Romans. Er ist ein denkender Mensch und ist doch triebsicher. Er kennt kein Gesetz als die Kraft, die Liebe und den Trieb der Natur. Er ist sich selbst lebendiges Gesetz und „aller Gesetze satzungsbefreiter Sinn". Er ist Gelehrter, Sportsman, Träumer und Praktiker zugleich. Er

Peter Boje Frette

Johannes Schlaf

bei uns in Deutschland kaum so leicht ein gleich starkes Pendant haben werde". Und hier beginnen die Zweifel. Ein weltanschaulicher Hintergrund ist für die einen überhaupt nicht da. Eine doch sicher gescheite Frau wie Laura Marholm fühlte im „Oelze" nur die dumpfe, stickige Luft kleiner Leute, ärmlicher Verhältnisse, ärmlicher Gedanken; und für andere gar ist der Meister Oelze ein Verbrecherphilister, ein Schwächling. Demgegenüber betonte Dehmel von Anfang an, daß der „Oelze" viel mehr sei als eine von den vielen genrehaften Milieutragödien; von dem „minutiösen ekelhaften Todeskampf eines Phthisikers" suchte er die Blicke hinzulenken zu dem „seelischen Selbstbehauptungskampfe, der dem Tode dieses Menschen seinen erhebenden Lebensinhalt" gebe, zu „diesem Triumphe einer selbsterworbenen Weltanschauung über allen Schmerz des physischen Augenblickes und alle Qual der angeborenen Gewissensangst", zu „diesem mächtigsten Bewußtseinsfortschritt des modernen Mannes, der also etwa das gerade Gegenteil zu Shakespeares Richard III. bedeutet". Und ähnlich urteilte vier Jahre später, 1898, ein so reifer Kunstverstand wie der von Paul Ernst:

„Schlaf, schrieb er, gehört zu jener Art von Charakteren, die das Kleine sehen und lieben und in ihm das Große ahnen, die Scheu haben vor dem rohen und unmittelbaren Aussprechen des Gefühles, die, was sie ausdrücken wollen, hinter allerhand Mauerwerk verschanzen, damit man es nur ahnt. Für diese keusche Natur erschien die Banalität des äußerlich Wirklichen als ein Mittel, inneren Reichtum vorzustellen. Sein „Meister Oelze", der wohl immer noch das bedeutendste Werk der Richtung ist, zeigt das am klarsten: hinter den Trivialitäten der Erbschleicherei, des gemeinen Verbrechens aus elendesten Motiven, steht eine Natur von gewaltiger Größe, unbeugsamer Energie, höhnischer Menschenverachtung. Was für Holz Zweck gewesen war, war für den seelisch reichen Schlaf nur Mittel."

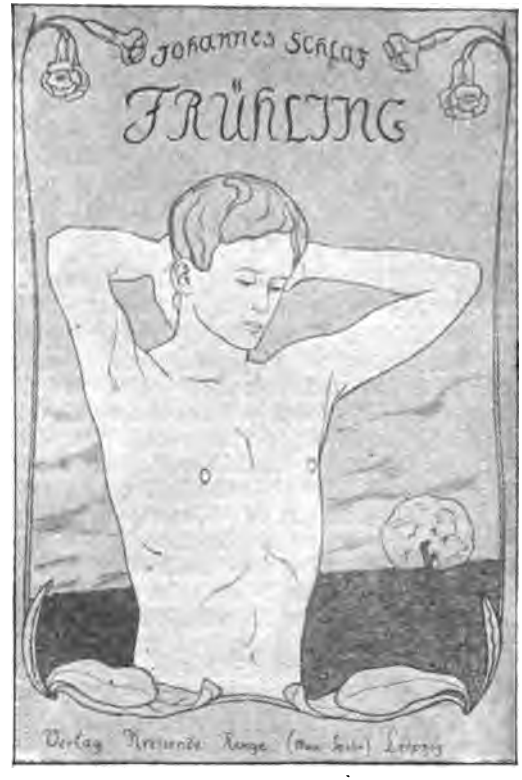
Das Eine ist sicher: Schlafs Absicht war die von Dehmel und Ernst hier aufgedeckte. Andere freilich werden sagen: die Absicht geben wir zu, aber die Einkleidung und Ausführung widerspricht dieser Absicht. Wir sollen an Größe glauben; was wir hören und sehen, sind eben leider „Trivialitäten", sind „elendeste Motive". Worauf Schlaf wieder sich auf die Hebbelsche Auffassung vom Drama berufen könnte, wonach das Tragische nicht aus irgendeiner „Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ich hervorgeht", wonach es „daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert". Und so wird der „Meister Oelze" noch für Jahre umstritten bleiben.

In Dingsda

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den zwischen der Welt des „Oelze" und der der gleichzeitig erschienenen Tagebuchblätter „In Dingsda" und des ein Jahr später, 1893, geschriebenen, zuerst in Bierbaums „Musenalmanach" auf 1894 gedruckten „Frühlings". Dort Herbst und Haß, hier Frieden, Idylle, Frühling. Und doch sind alle drei Werke Ausdruck *eines* bewußten Strebens, das — ich benutze einen Ausdruck Schlafs aus einem seiner Whitmanbücher — in Sturm und Stille „gegen den einseitigen materialistischen oder artistischen Naturalismus" den „monistischen Geist" betont. Ich habe auf den lyrischen, idyllischen Charakter mancher Szenen und mancher Szenerie in den „Neuen Gleisen" schon hingewiesen. Der Großstadt müde, zieht der Dichter in irgendein Nest auf dem Lande, nach Dingsda, und taucht für Wochen in eine alte patriarchalische Welt

unter. Aber ein feiner Spott bleibt dabei, wenn er mit den in der Stadt geschärften Sinnen die Dorfwelt schildert, wenn er einen Kirchgang mitmacht, von Kantor, Pastor und Krämer plaudert. Doch ganz Hingebung wird er in der Einsamkeit der Natur: Wunder über Wunder entdeckt er, ohne sie zu romantisieren. „Sie ist schön, so wie sie ist. Und wenn ich ‚Licht' sage oder ‚Mücke', ‚Blume' oder ‚Baum', ‚Werden' oder ‚Vergehen', so bebt mein Herz von unerhörten Wundern . . . Das ist meine ganze Weisheit, in schlimmen Tagen erkämpft, in der Einsamkeit erkannt . . ." Naturgestählt kehrt er am Ende des Sommers zurück in die Großstadt zu Hast und Unruhe, zur Arbeit an einer neuen, freudigen Menschenzukunft. „Hier wohnen! Dort, in dem kleinen Haus unter der Linde. Beschaulich seine Beete graben und runde, rote Backen bekommen . . ." Nein — er kann es nicht, darf es nicht. Noch einmal nimmt er „beide Lungen voll von dem köstlichen Abend! —

Johannes Schlaf



Umschlag gezeichnet von E. R. Weiß

Noch einmal ist alles schön! — Schön, weil es mich nicht mehr halten kann; schön, weil es mich hinzieht, unwiderstehlich, in die alte, verfluchte, herrliche Unruhe.

Dort, im Nordost, wo sich das Land in die abendgoldige Ebene dehnt, weit hinter Fluren, Dörfern, Strömen und Städten, braust sie in den verborgenen Fernen.

Morgen! Morgen bin ich bei euch! —"

Aber noch einmal kehrt er in die Einsamkeit zurück: im „Frühling". „Mir ist, als verliefe mein Empfinden mit tausend Fäden in unverkennbaren Zusammenhängen, ein seliges Verwebtsein mit allem. — Die Welt so vor sich hinzuträumen . . ." Dies Wort aus den Skizzen „In Dingsda" ist das Thema des „Frühlings". In den Skizzen ist noch manches Kritik, Gegenwehr, Notwehr, hier im „Frühling" ist alles beglücktes Staunen, Naturtrunkenheit, ein einziger sonniger, das Dasein glückselig bejahender Dithyrambus auf das neue Allempfinden.

Frühling

In eine wohlig-weiche, sonnige, warme, schmeichelnde Flut ist gleich der Anfang getaucht. „Draußen am Hinterdeich", so beginnt das Gedicht, „hab ich mein Duselplätzchen."

Ein kleines Stündchen gehts durch die blütendurchwölkten Gärten, an Blumenbeeten, Gräben, Wiesen und Feldern vorbei, und ich bin an Ort und Stelle.

Johannes Schlaf

Und dann lieg ich tief im Gras, in der hellen Sonne, die Hände unterm Genick, und pfeife und simuliere in den blauen Himmel und die milchweißen Frühlingswolken hinein. Blühender Weißdorn über mir. Der frische Wind drin und Bienen, Hummeln, Fliegen und Schmetterlinge. In die Länge und Breite dehnen sich vor mir die Wiesen hell gegen dunkelgrüne Binsenstrecken hin zum Fluß hinunter, wogen und gleißen mit smaragdenen Wellen. Und in weiten Farben breitet sich roter Sauerampfer dazwischen und lilaweißes Schaumkraut mit zierlichen Dolden, gelbe Ranunkeln und Kuhblumen, und mit feinem rauchigen Silberflimmer die tausend und tausend Lichterchen der Butterblumen.

Langsam, im Schritt weidend, tauchen Kühe drüben auf dem andern Ufer aus dem frischgrünen, lichtflinkernden Erlengehölz. Braune, schwarze und gefleckte. Sie rupfen und brüllen. Und gemächlich her bis gegen die blitzende stillgleitende Fläche. Hoch aber aus dem weitgewölbten weißlichen Blau die Lerchen, und Kibitze hinter mir auf den Wiesenbreiten, Elstern und Raben. Kuckuck, Stare und Finken im Gehölz, und aus den tiefen grünen Dämmerungen heraus die Nachtigall.

Fern, weit vom Fluß herübergetragen, das Tuten eines Dampfers und das Kreischen der Möwen.

Hergetragen und verweht, aufjubelnd und verebbend hundert und hundert Laute und Lieder; und der herrliche, fröhliche Tumult der weiten Farben: hell, verhauchend, nah und fern, gleißend und sänftigend.

Und die warme, helle Sonne. Die stille, stille Sonne . . . . . .

* * *

Meiner Einsamkeit entgegen.

So lustig bin ich, so stillfröhlich, so zutäppisch liebevoll wie ein Kind.

Mit jedem Pulsschlag, mit jedem Beben meines Körpers, mit jeder Bewegung liebkose ich die weit und lustig gebreitete Welt. Und mich liebkosen die Käfer, die Blumen und Bäume mit Summen und Blüten und Laub, mit Farben und Düften und hundert sanften Berührungen. Der leise Wind durch Blätter und Gezweig liebkost mich, kühle Schatten und helle, warme Lichter, blaue Fernen und heitre Nähen, ziehende Wolken und Wellen.

Zwischen einem Getreidefeld und dem Erlengebüsch eines Grabens schlendr' ich hin.

Hoch ragt es über mich hinauf, hinein in endlos tiefe, klare Bläue. Lichtglänzendes Laub und wogende, wellende Halme biegen sich zu mir her, vor mir, hinter mir, zu beiden Seiten. Ganz, ganz versunken bin ich in jungem, duftenden Grün; über und über ist mein Kleid voll gelben Samenstaubes und feinen Blütengerieselns.

Kühles, wogendes, anschmiegendes Schmeicheln. Weite, weite jubelnde Bläue. Mückenspiel vor mir her, und auf blinkendem Gekräusel stille, weiße Blumen . . ."

Unter seinem Weißdorn liegend, wandelt sich der Dichter. Er ist das Alter, er ist der greise Braak-Klaas. Achtzigjährig, weißhaarig sitzt er vor seinem Haus und zwinkert in die sonnigen Apfelblüten hinein. Er ist klug und „schlau für zwölfe", und seine Gedanken „sind geschwätzig und plaudern von seinen achtzig Jahren, plaudern und nehmen Anteil, stillen, spöttischen Anteil". Mild ist er, „freundlich, zufrieden, klug und hindämmernd müde". Und dann ist der Dichter ein Kind, ein in tausend sonnige Wunder mit weiten klaren Augen starrendes Kind. „Und wie Staunen, Lust, Furcht und Begier wunderlich aus mir heraustaumeln, wächst leise, leise in mir eine goldigfrische Welt; knospet und treibt und will blühen." Und tiefer gräbt er den Kopf ins Gras zurück.

„Nun macht mich mein begehrender ahnender Sinn kleiner und immer kleiner, und nun bin ich winzig, ganz, ganz winzig klein.

Ich habe ein goldgrünes Röckchen auf einem runden, festen, geschmeidigen Körperchen, tripple mit sechs flinken Beinchen und habe zwei Augelchen wie rote Rubinen, zwei scharfe, feine Augelchen. Schlüpfe, schmiege, winde mich durch eine wunderliche, üppig verschlungene Endlosigkeit, wandre und weile, und wandere wieder, emsig, rastlos.

Von hier bis zum Fluß hinunter sind nun viele, viele Meilen, und da unten ist ein Meer, ein unabsehbares, strahlendes Meer.

Ich wandre und wandre, raste mit atemlosen Staunen, und wandre wieder, schaue und staune.

Jetzt bin ich tief, tief unten in einem feuchten, braunen Dunkel. Da ist ein millionenfältiges Gewirr von Formen, Farben und Körpern. Da spreizt sich in dicken, dichten Ranken härenes Gekrissel, da filzt es sich über- und durcheinander mit Milliarden von Spitzchen und Hälmchen, von Blättchen, Knöspchen und Blüten. Millionen mächtiger Stämme im dichten Beieinander streben draus empor. Große, rote Würmer schlingen sich zwischen ihnen hin, und es kribbelt, und schlüpft und kriecht und schmiegt sich, zirpt, singt, pfeift und raschelt in einer Welt von Tönen, die noch nie mein vordem ungefüges Menschenohr vernommen hat, von Formen und Körpern, dunkel und bunt, wie sie nie mein Menschenauge sehen konnte. Die seh ich alle mit meinen feinen, roten Augelchen, und höre sie mit einem scharfen, unendlich scharfen Gehör, und nehme das alles wahr mit zarten Sinnen.

Da glimmt Feuchte in feinen Perlchen, und in ihnen lebt das durchsichtige Getümmel neuer Welten in heimlicher Irispracht. Da dehnt es zarte Körperwände und zieht sie zurück. Da rinnt es zusammen, wächst und teilt sich. Da keimt es und bildet sich's, verschlingt und wehrt sich's im unendlichen Wechsel, im ewigen Hin und Wieder.

Und aus tiefstem braunen Dämmer streb ich hinauf am Schaft eines Grases, das nun ein Baum ist, ein mächtiger Baum, und strebe einem Schimmer nach, einem Glanz entgegen.

Ich fühle, wie es unter mir da drinnen sich dehnt und mehrt, wie es rauscht von Säften und gärt mit freudigem, sehnenden Wachstum. Und nun teilt sich der Schaft in breite, langgespreizte Halme, und sie wieder mischen sich in ein milliardenfältiges, lichtgrünes Gewirr im ewigen Wechsel schwankender Biegungen. Millionen mächtiger Diamanten aneinander hingereiht in gleißender Pracht an den Rändern langgestreckter Stengelblätter. Flinkern und Leuchten silberner Härchen. Lustiges Getier dazwischen mit tausend Tönen und Farben, mit Zirpen, Summen, Schrillen und Jauchzen, mit schwirrender Flügelpracht.

Lichter wird es nun und lichter. In einem sanften Biegen und Wiegen bin ich. Da seh ich die unerhörte Schönheit riesiger, leuchtender Farbenwunder gegen ein unendliches, laut, laut jubelndes Blau. Mächtige, silberweiße Sterne schaukeln da oben mit blitzenden Schwingungen auf schlanken, rauchflaumigen Stielen. Ich sehe runden Silberrauch, der sich um weißgrüne Kelchknöpfe ballt. Und blendend goldene große und kleine Steine. Sanft gewiegte, still strahlende, fröhlich blitzende Wunder. Unzählige blaue, lilaweiße, rote, violette, tausendfarbige Kelch- und Glockenpracht, gezackt, beperlt, bewimpert, glatt, mit feinem Netzwerk bunter Äderchen, im dicht und weit geregelten Beieinander an schlanken und dicken runden Stengeln hinauf. Buntes, süß verwirrendes Gekrissel von Grasdolden und die tiefglühende, breitentfaltete Pracht des roten Mohns.

Und höher, immer höher!

Auf dem goldenen Kelchknopf eines riesigen, silberleuchtenden Sternes sitz ich, oben, hoch oben auf dem höchsten Wipfel, und schaukle mit selig dämmernden Sinnen, betäubt von Duft, Licht und dem weiten, unendlichen Einklang holden Getöns. Bunte, breitentfaltete Schwingenpracht gleißt über mir und an mir hin, rastet, bebt, glänzt, leuchtet auf herrlichen Blütenwundern, surrt und tönt in berauschenden, taumelnden Tänzen hinein in die warme, lichte Unendlichkeit. Jauchzende, kreischende, glockenklar süße, brüllende, wiehernde, zwitschernde, millionenstimmige Lust.

Und süße, warme Kraft in den Muskeln meiner Schwingen und bebende, sehnende Lust in meinem Leib. Und auf, hoch, hoch hinauf in Wärme, Lichtflut, Glanz und Farbe. Und von mir geht ein Tönen aus, ein feines, wunderliches Tönen . . ."

Und dann ist er ganz Wißbegier, ganz Forscher, und dann Prophet und Seher. Er stammelt Verheißungen, Offenbarungen. Er verkündet die Lehre von der einzigen, großen, fröhlichen Einheit. „Trug ist Leid und Haß, Trug ist Trennung und Selbstqual, und Lüge ist die ewige Vernichtung, ein neckisches Spiel zuhöchst, ein bunter Traum der einen unendlichen Ruhe, die alles ist und in der alles beschlossen ist." Der Anblick der Kirche, Orgelton und Gesang reißt ihn aus seinen Träumen: die Sehnsucht nach Gott packt ihn und er ist „traurig, traurig". Doch nicht lang. Er denkt an Wanderlust und himmelweite Seligkeit, er denkt daran, wie er wieder jauchzen, lachen kann, wie sein befreiender Lebenswille auch Lust am Leid, „wilde, wild unbändige, furchtbare Lust am Leid" hat. Und überall sieht er eine schöne verjüngte Frühlingswelt. „Und ein Nahen spür ich, ein Nahen . . . Gesang, Fröhlichkeit, unbändiges, unsterbliches Gelächter, Wein und goldenes Bechertönen, und Liebe, Liebe, Liebe! . . ." Und er hört eine Musik, einen Rhythmus, aus dem alles wird. „Suchen, Haben und Verlieren. Immer wieder und wieder von neuem. Das ist das Leben. Das ist alles Schicksal, und aus diesem einen werden alle Leiden und Lieder." Die Musik, die er hört, der einzige, „millionenstimmige Akkord: das ist „das Lied der Kraft". Das Lied, dem man immer wieder lauschen muß, vor dem man stammelt wie ein Kind, „hingegeben in Ehrfurcht, in Lust und Jubel, in Schreck, in Furcht und Grauen", und zu dem man „mit kindlichem Vertrauen wiederkehren und immer, immer wiederkehren" muß. Das einen den Anfang alles Lebens, den Urbeginn zeigt wie seine späteste Zukunft ahnen läßt. Das erst dunkler Trieb war und dann zum Worte des Menschen ward, „dem armen, zitternden, eben erwachenden" Worte, das dann erstarkt das Verstreute zusammenzwingt: und heute, heute stehen wir wieder vor neuen Wundern.

„Nur noch eine dünne, dünne Scheide zwischen uns und einer neu erweiterten Welt neuer Wunder. Entgegen, entgegen der Klarheit hellerer Sinne . . .

Frühling! Frühling! Ewiger Frühling! Licht, das sich entflammt, hinein, hinein in ewig weichendes Dunkel!

Hier, hier, in mir, dort, irgendwo krümmt es sich in süßer, banger Werdequal in nun schlechter Hülle neuen Wundern neuer Offenbarungen entgegen."

Der Dichter sieht im Traume dies neue Land, die neuen Menschen, die neue Zeit, geboren aus dem großen Einen, der Kraft, die ich bin und die du bist, die alles ist. — Und andere Weisen hört er: „alte, uralte Lieder. Und doch neu, immer wieder neu und ewig neu. Und alle das eine. Du, und das Lied von Dir". „Überall bist du und nur du, und nichts ist ohne dich und nichts außer dir. Alles ist dein Bild und dein Gleichnis.

Du bist das liebe Mädel, das mich neulich erfreute. Du bist heute blond, morgen schwarz, übermorgen braun, bist Mann und Weib, Kind und Tier, alles, alles . . .

Wie könnt ich deiner jemals überdrüssig werden? Immer und immer wechselst du und erfreust mit tausend wechselnden Gestalten mein liebes, veränderliches Herz.

Und du, du bist in Lust und Pein das drängende, treibende, nimmerrastende Leben hier hinter dieser dünnen Grenze meines Körpers, die nur ein neckender, spielender Schein ist zwischen mir und dir.

Das sind die Lieder, die alten uralten, immer neuen Lieder, das eine, einzige, das Lied von Dir . . ."

Und er liegt an der Brust der Geliebten. Und Friede ist in ihm, „und aus ihm Kraft, Gedanken, Entschlüsse, lichter, immer lichter, kühner und kühner, und Erkenntnisse . . . Ein Jubel ist in mir, ein ungeduldiger Jubel, der hinauf will, hinauf, bis in den siebenten Himmel hinauf . . .“ Noch einmal wird das Titelmotiv variiert. Der Frühling erscheint dem Dichter einmal als ein patschelnder Dreikäsehoch in einem hellrosa Wölkchen, das Unsinn vor sich hinbrömselt, als eine sonnige Klarheit, und ein andermal als Wirbel- und Sturmwind, als brausender Sänger wilder, rüttelnder Sturmlieder. Und dann geht das Gedicht in Abendsonne und Dämmerung unter, wie es in Morgensonne aufging. Der Dichter ist „Traum, ganz Traum und süßes, süßes Verdämmern, Schlummern, Entschlafen . . .“ Im Abendneigen erwacht er, staunend, erschreckt. Johannes Schlaf

„Lange Schatten und müde Lichter. Treiben und wellen mit verglühendem Gekräusel über die Wasser herüber und verblinken in stumpfes Blaugrau.

Goldig versinkende Glut über breitgedehntem, schwarzen Baumgekrissel.

Hoch, hoch drüber aus zartem, zarten Grün ein Sternchen.

Noch eins; noch eins. Viele.

Breite Schatten wogen vom Osten her über die Welt mit den Geheimnissen heimlicher Laute und Gestalten.

Drüben sinken die müden Gluten, sinken und sinken . . .

Kühle Schauer vom Wasser her durch leises Geflüster, singendes Plätschern und Murmeln.

Langsam, langsam schiebt sich die Silhouette eines Kahns durch silberspiegelnde Glätte, langsam, langsam den Nebelfernen zu.

Tiefe, tiefe Einsamkeit, Friede, Grauen: meiner Seele zu süß, viel, viel zu süß . . .

Rote, warme Lichtlein glimmen fern in niedriger Enge zwischen breit geballten, schwarzen Wipfeln.

Und unter weitentfachter, goldiger Pracht wandre ich mit eiligen Füßen durch weiße Nebel den Lichterchen zu, den armen, glimmenden, heimlichen Lichterchen.

Zu Dir, Madame! Zu Dir! . . .“

Richard Dehmel hat in einem Briefe an Bierbaum, den der Musenalmanach auf 1894 als Einleitung zu dem „Frühling“ brachte, bekannt, wie er überwältigt die Dichtung vor Tränen nicht habe zu Ende lesen können. Ich glaube nicht, daß das eine Augenblickswallung war. Der „Frühling“ ist ein Gedicht, das jedesmal wehrloser macht, so unmittelbar aus dem überquellenden Gefühl geboren, daß es immer wieder jedes Gefühl überquellen läßt, er ist Schlafs unmittelbarstes Werk bis heute, er ist eines der schönsten Kunstwerke unserer Gegenwart.

Die Dichtung war „ein hohes Erlebnis“ schrieb Schlaf später; „sie war eine Begnadigung und ein sicherlich ungewöhnlicher, menschlicher und dichterischer Glückszustand. Und sie war ein ‚Sieg‘. Ein erster Sieg allerdings, auf den schwerere Kampfjahre als früher folgten. Die quälende Unrast, die der Schluß der Skizzen „In Dingsda“ in nächste Nähe gerückt hatte, spiegeln die Dichtungen der folgenden Jahre. Nur in dem neuen Skizzenbändchen aus Dingsda, in den „Stillen Welten“ (1899) und in den Gedichtbänden „Helldunkel“ (1899) und „Sommerlied“ (1905) kehren die idyllischen Klänge wieder. Aber wehmütiger, herbstlicher: „nun kommen die letzten klaren Tage einer müderen Sonne“ — wie es in der Sammlung „Helldunkel“ heißt.

Das Problem der modernen Decadence läßt Schlaf von nun an nicht mehr los. Er gestaltet nun Schicksale, die nur aus ihr erklärlich sind, er Das Decadence-problem

Johannes Schlaf

schildert nun Menschen, die ihr zum Opfer fallen oder sie bezwingen: Menschen des leidvollen Übergangs, Nervöse, sensitive, hysterische, ja pathologische Naturen. Wie scheinbar Starke, Fertige, zerfallen, wie einseitig Intellektuelle, aber Triebunsichere an dieser Unsicherheit leiden, nach einer neuen Triebsicherheit suchen oder sie finden, wie einer der Müdigkeit erliegt oder sie überwindet, das sind nun Lieblingsthemen. Von der Geburt einer neuen Welt und neuer Menschen unter Krämpfen und Schmerzen will Schlaf reden. Die Novellenbände des „Sommertodes" (1897), der „Leonore" (1899), der „Kuhmagd" (1900) und die Dramen „Gertrud" (1898), „Die Feindlichen" (1899) und „Der Bann" bedeuten die ersten Versuche, diese Probleme zu bewältigen. Die Arbeiten gehören zum technisch Interessantesten der neuesten Literatur. Irgendein Gefühl, ein seelisches Verhältnis wird bis ins Einzelnste zerfasert: nie ist Schlaf mehr „Filigran"-Künstler gewesen wie in diesem Jahrfünft. Er verlangt vom Leser oder Zuschauer das Höchste — viel zu viel, haben andere Künstler geurteilt. Den „Feindlichen" ist ein Aufsatz „Vom intimen Drama" beigegeben. Darin spricht sich Schlaf über den verfeinerten Dialog eines Dramas aus. Der mehr unbewußte „psychologische Kontakt" zwischen den beiden Hauptpersonen, die tun, als ob sie sich haßten, die sich in Wahrheit lieben, soll „unabsichtlich vibrieren". Das werde „dem ästhetischen Genuß insofern eine Bereicherung und Differenzierung verschaffen, als es den Intellekt damit beschäftige, aus dieser indirekten und scheinbar unabsichtlichen Ausdrucksweise der Personen, die die inneren seelischen Vorgänge verhülle, auf diese zu schließen und durch das äußere Wort hindurch in ihrer unergründlichen Wirklichkeit wahrzunehmen". Gesetzt, hat Paul Ernst, der damals Ähnliches versuchte, geurteilt — gesetzt, das Experiment, alles Bedeutsame nur ahnen zu lassen, wäre geglückt, „dann muß man doch ein Parterre von lauter Dichtern voraussetzen, muß man die Tätigkeit, welche die Technik dem Dichter verbot, vom Publikum erwarten". Eine unmögliche Erwartung!

Seine Darstellung in Novellen und Dramen

Seine Darstellung in Romancyklen

Für die Auseinandersetzung mit der modernen Decadence bedeuten die Werke dieses Jahrfünfts nur ein Vorspiel. Die eigentliche Auseinandersetzung beginnt erst mit der Romantrilogie „Das dritte Reich" (1900), „Die Suchenden" (1901) und „Peter Bojes Freite" (1902). Sie will den aus den Kämpfen und Wirren der Zeit sich gestaltenden Typ der neuen Generation „in seinem Werden und seiner Entwicklung bis zu einem neuen positiven Resultate" zeigen. Weltschmerzzerrissen, meint Schlaf in den Vorreden zu seinen Romanen, ist die problematische Natur bis zur Mitte der siebziger Jahre. Sie ist im wesentlichen Temperament, Gefühl, Lyrik, Romantik. Dann kommt ein neuer Typus auf, der fast nur Verstand ist: prosaisch, raffiniert, nüchtern, skeptisch, von fast beängstigender intellektueller Frühreife; es ist jener Typus, den Bourget den épicurien intellectuel et précocement gâté genannt hat. Kaltblütige Selbstanalyse ist seine beste Seite: sie ist ihm das Mittel, um von den Atavismen des Mittelalters und seines düsteren weltfremden Christianismus und den letzten Anwandlungen einer weibisch gewordenen altruistischen Humanitätsethik sich frei zu machen. Dieser Typus ist der Held der modernen europäischen Literatur, der Held Dostojewskis, Jacobsens, Bourgets, Huysmans, d'Annunzios, Ibsens. Merkwürdig, daß in Deutschland nur ganz kleine Ansätze, den neuen Typ zu gestalten, da sind. Conradis Romane sind die ersten, nur etwas schrullenhaften, schnörkligen,

Der erste Cyklus

baroden, unklaren, wissenschaftlich und künstlerisch wenigen objektiven Versuche. Conradi, kein Dekadent, sondern mehr Märtyrer eines Kulturüberganges, strebte von den Atavismen seiner ersten Jugend und von einem skeptischen Materialismus weg zu einer modern einheitlichen Weltanschauung. Auch Bierbaums „Stilpe" kommt — als einseitiges literarisches Talent, als verbummelter Bohemien — wenig in Betracht. Er ist eine viel zu nebensächliche Nuance des neuen Typus. So blieben noch die Romane Przybyszewskis. Aber auch er ist zu sehr Künstler und Bohemien. Er gibt nur die künstlerisch sehr ungestalte Psychologie des internationalen Edelanarchisten. Und er ist Pole! Es kommt aber darauf an, den deutschen Typ zu gestalten. Und für ihn kann wie der Typus der deutschen Vorläufer auch der des Auslandes nicht Vorbild sein: vor allem nicht der französische Übergangsmensch: der ist Ästhet, ist Verstandesmensch, ein kühler, geistreicher, seelischer Analytiker, er hat die Neigung zum Artistischen, er ist affektlos, mehr ein blasierter Verzichter als ein leidenschaftlicher Sucher. Er geht nicht in letzte Seelentiefen. „Die philosophisch-spekulativen, die religiösen und ethischen Zentren läßt er in Ruhe." Und gerade auf die kommt es Schlaf an. Johannes Schlaf

Darum betäubt sich der Held des „Dritten Reiches" Dr. Emanuel Liesegang nicht „in einem raffinierten spekulativ-ästhetischen, sexuellen oder gar stomachalen Genußleben", sondern er hat die „selige Schau der großen Daseinsprobleme" und Zusammenhänge, und keinen Augenblick soll ihm nach Schlafs Absicht „die deutsche Pietät und Frömmigkeit" abhanden kommen. Sozialismus und Materialismus hat er überwunden, und damit intellektuell die Gegenwart. Er ist ein Grübler, ein Seher und Träumer vom dritten Reich. Er verkündet Schlafs Lehre von den Wehen und Krisen, die eine „Metastase und Neugeburt des Individuums" bedeuten, er verkündet auch Schlafs religiösen Monismus. Er ruft „Drüberhinaus!" Er sieht im Geiste schon die „sittliche, intellektuell-ästhetische und womöglich physische Durch- und Ausbildung der Persönlichkeit" erreicht. Er selbst aber geht an der Fülle seiner Gesichte zugrunde: er ist der „spekulative Typ", der das neue Leben zwar jauchzend bejaht, selber aber, als praktisch unfähig es zu gestalten, sich opfert. Das dritte Reich

Er kehrt wieder als der Dr. med. Erhard Falke der „Suchenden". An ihm soll nicht nur ein spekulativer, sondern ein praktischer Ausgleich bewiesen werden. Liesegang war unverheiratet, Falke ist verheiratet, scheinbar glücklich. Eine ungestüme Liebe aber, die nichts zu tun hat mit der „Frivolität lascher Triebe", sondern die Schicksal ist, klärt ihn erst über sich und die Welt auf. Nach einem mißglückten Experiment einer Ehe zu Dritt verläßt er sein Weib Greta und beginnt mit Ilona ein neues Leben, um, wie das Schlußwort sagt, „ferneren Vollendungen" entgegen zu treiben. Ein Grundproblem Schlafs wird hier zum erstenmal in einem Roman behandelt: die Ehe; die Ehe aber nicht als soziale Erscheinung, sondern „in ihrem eigentlichen Kern und in der Tiefe ihrer Wesenheit, als Problem der Individualität, als Psychophysiologie der Individualität", als „sexuelle Auslese". Die Suchenden

Aber auch Falke ist nicht der triebsichere Neumensch; wer weiß, ob auch er nicht nochmals eine schwere Krise zu bestehen hat! Anders Peter Boje, der Held des dritten Romans. Er ist ein denkender Mensch und ist doch triebsicher. Er kennt kein Gesetz als die Kraft, die Liebe und den Trieb der Natur. Er ist sich selbst lebendiges Gesetz und „aller Gesetze satzungsbefreiter Sinn". Er ist Gelehrter, Sportsman, Träumer und Praktiker zugleich. Er Peter Bojes Fretie

Johannes Schlaf

paßt in die Welt. Er wird überall in der Welt das Rechte leisten, er und das Weib seiner Wahl, die blonde Geesche.

Der zweite Cyklus

Als Schlaf „Peter Boies Freite" schrieb, das helle Buch der Trilogie, da mochten ihm Peter und Geesche erscheinen als der „erneute Mann" und „das befreite Weib", als die Menschen mit den neuen Nerven und dem neuen Gehirn, die „im Diesseits dennoch in einem Jenseits ihrer neuen Sinne" sind. Ein paar Jahre später glaubt er das nicht mehr. Er beginnt einen neuen Zyklus mit dem Berliner Roman „Der Kleine" (1904), vier Jahre später folgt „Der Prinz", und erst ein Jahr darauf glaubt er mit dem Roman „Am toten Punkt" wirklich am „toten Punkt" der Decadence zu sein. Stärker wird in diesen Romanen das religiöse Problem (die Verwandlung trockener Resultate der exakten Wissenschaften zu neuen Gefühlswerten) als ein Teilproblem des Decadenceproblems betont, fast den ganzen zweiten Teil des „Prinzen" erfüllend, als solches. Die Stimmung folgender von Schlaf in der ersten Trilogie einmal zitierter Dehmelscher Verse:

> Da träumt' ich, daß der Mensch allein
> dem hunderttausendfachen Bann
> entwachsen kann,
> bis auch die Völker sich befrein
> zum Volk! — mein Volk, wann wirst du sein?

die Stimmung dieser, dem „neuen Europäer" gewidmeten Verse erfüllen erst jetzt recht die Romane. Ganz anders werden nun die neuen Menschentypen durchgeschüttelt, geistig wie körperlich. Jeder der drei Helden erhält einen Gegenspieler, der „jenen unheimlichen, aber äußerlich bestrickenden und prunkenden Typ steriler Decadence" vorstellt, „der heute die innersten Lebens-

Der Kleine

fundamente der europäischen Rassen bedroht". So ist der Roman „Der Kleine" die Auseinandersetzung zwischen dem zukunftskräftigen Donald Wegner

Der Prinz

und dem mit ihm experimentierenden sterilen Edwin Uhse. So ist „Der Prinz" der Ausgleich zwischen Jürg Deubel und seinem ihn ausnutzenden

Am toten Punkt

sterilen Freunde. So ist der Roman „Am toten Punkt" der Ausgleich zwischen Martin Grunert und seinem Onkel, dem sterilen, nach Homosexualität und allem Abnormen spürenden und mit ihm experimentierenden Pseudogelehrten Marx Altmann. Wie einst Peter Boje, so erscheint jetzt Martin Grunert als der Sieger, da er „in einer ganz bestimmten unentschiedenen und sehr exponierten Situation seiner Entwicklung bei sehr starken, lebhaften und reichen geistigen Trieben, Strebungen und Gaben und zugleich bei einer im Grunde tüchtigen und robusten, aber modern sensiblen Physis und ferner in einer sehr ungünstigen und bedrängten äußeren Lebenslage dem Dämon jener Decadence selbst verfällt, mit ihm zu ringen genötigt ist, ihn in seiner dunkelsten Gefährlichkeit erkennt und erleidet, ihn in sich überwindet und dadurch zu einer höchsten und besonderen männlichen Kräftigung und Vollendung seines Wesens gelangt und nun über das Rüstzeug verfügt, um jenem Dämon auch in seiner Gestalt als allgemeine europäische Gefahr wirksam zu begegnen."

Man hat bei der Lektüre dieser Romane den Eindruck: es kommt Schlaf zunächst einmal darauf an, seine philosophisch-religiösen Gedanken auszusprechen. Ob die Art der Verkündung dieser Gedanken ein Kunstwerk ergibt, ist erst eine Frage zweiten Ranges. Disputationen und Diskussionen, Betrachtungen häufen sich; Schlafs Neigung zum philosophischen Durcharbeiten der Probleme wird zu einem immer wiederkehrenden Charakterzuge der Haupt-

personen. Die Komposition ist oft locker. Es wird oft zurückgegriffen und vorgedeutet. Aber in jedem dieser Romane finden sich doch Teile, deren dichterische Ausgestaltung von höchstem Reize ist, wie etwa die wohl aus eigenen Jugenderinnerungen genährte Jugendgeschichte Jürg Deubels im „Prinzen".

Johannes Schlaf

Die Romane begleitet nun eine Reihe theoretischer und philosophischer Schriften, die die Grundgedanken der Romane systematisch begründen und ausführen. Essays über Walt Whitman (1898 und 1904), Verhaeren (1905), Maeterlinck (1906) preisen diese Dichter als neue Menschheitstypen im Sinne der Romane. „Der ‚Fall' Nietzsche" sucht die herrschende Modephilosophie ebenso zu überwinden wie die „Kritik der Tainesschen Kunsttheorie" (1906) die herrschende Ästhetik. Taines Kunstlehre kann ausarten in seelenloses schönliches Artistentum. Sie übersieht den einen größten Entwicklungsfaktor: die religiöse Individualität. Denn „das Wesen der Kunst liegt in dem religiösen Urtrieb der künstlerischen Individualität, der sich durch dieselbe auf die Vielheit aller bewegten und statischen Erscheinungen richtet, sich aus derselben heraus selbst erkennt und in lautlichen oder bildlichen Typen und Symbolen gestaltet und weitergestaltet". Die religiöse Individualität steht dann auch im Mittelpunkte von Schlafs umfangreichsten theoretischen Werken, in „Christus und Sophie" (1906) und in dem 1910 erschienenen Werke: „Das absolute Individuum und die Vollendung der Religion". Nichts ist wichtiger, meint Schlaf, als die große, religiöse Krise, in der wir jetzt stehen. Sie „drängt vorderhand Kunst und Dichtung als unwesentlich beiseite. Ja, es ist unmöglich, daß die Aufgaben von Dichtung und Kunst gelöst werden können, ehe ihr Austrag sich entschieden hat. Erst dieser wird die Geburt eines sicheren tragenden, nach allen Seiten hin Richtung gebenden Geistes bedeuten". Wie aber wird jene Dichtung der Zukunft, deren erstes Werk etwa Walt Whitmans „Grashalme" sind, aussehen? In ihr, so prophezeit Schlaf, wird der bisherige Naturalismus, der eine Vorstufe zu ihr ist, „Religion und Dichtung" geworden sein.

Theoretische Schriften

Wie viel von diesen Gedanken die Zukunft bestätigen wird, wer kann es heute wissen? Einstweilen erleben wir nur in Schlafs Werken das Schauspiel eines furchtbar ernsten Ringens. Als ringende Persönlichkeit hat Schlaf wohl keinen unserer lebenden Dichter über sich. Tadler nennen sein Dichten ein Experimentieren. Aber hat nicht die Freude am Experiment auch die „Wahlverwandtschaften" und „Wanderjahre" geschaffen? Immerhin: könnte die Zeit selbst alles verwehen, etwas wird bleiben — eine unsagbar selige Dichtung, der „Frühling".

Kopfstück von Ludwig von Hofmann zu Gedichten von Johannes Schlaf in der Zeitschrift Pan III (1897), Heft 3

Przybyszewski

Es ist etwas anderes, mit den Dämonen der Decadence zu ringen, die Decadence gestaltend zu überwinden, als sie, wenn auch schmerzverzerrt, zu verherrlichen. Es ist etwas anderes, ihr künstlerischer Darsteller, als ihr menschliches Opfer zu sein. Jener huldigt dem Leben, ein Seher einer neuen Menschheit, dieser steht vor einem ewigen Nichts: der Ekel bleibt seine letzte Empfindung, der Tod, die Zerstörung sein letztes Wort. Das eine tun Künstler wie Dehmel und Schlaf, das andere tut ein Typus wie der Deutschpole Przybyszewski. Oder tat es . . .

Denn nur wie eine Spukgestalt schon ferner Erinnerungen wirkt heute Stanislaw Przybyszewski (geb. 1868 in Lojewo in Posen), der in der Mitte der neunziger Jahre das literarische junge und namentlich jüngste Berlin mit seinen mystisch-brünstigen Visionen ängstend bannte, eine kurze Berühmtheit als der „deutsche Sataniker", als der Naturalist der „nackten Seele" genoß. Erinnerungen an gequälte, geängstigte, entsetzte, vom Fieber und von Krämpfen geschüttelte Schemen tauchen wieder auf, Erinnerungen an eine verrenkte Sprache, an einen tollen Wirbeltanz von Gleichnissen, an ein Bild wie das von der Sonne, die sich „mit gellen Stößen in die Augen keilt", an einen Satz wie: „Die explodierenden Gedanken warfen sich in paraboloischen Kurven empor und zerrissen in sprühender Rutenschwingung die Luft." Und man blättert seine Werke noch einmal durch. Am stärksten fesselt das Erstlingswerk,

Zur Psychologie des Individuums

die Bändchen „Zur Psychologie des Individuums" (1893), deren erstes der Kunst und Persönlichkeit Chopins und Nietzsches, deren zweites der Ola Hanssons gewidmet ist. Man empfindet die Bezeichnung Chopins als des „bedeutendsten Psychologen der hysterischen Seele" als Selbstcharakteristik Przybyszewskis, und ebenso wirkt jene Stelle über den Sehnsuchtscharakter der Chopinschen Kunst.

„Sie hat die sklerotische Farbe der Anämie mit der transparenten Haut, durch die man das feinste Geäder hindurchschimmern sieht, die schlanke Gestalt mit den länglichen Gliedern, die in jeder Bewegung die unnachahmliche Grazie degenerierter Adelsgeschlechter atmen, und in den Augen die übergroße Intelligenz, wie man sie bei kleinen Kindern sieht, denen der Volksmund kein langes Leben verspricht. — Sie ist die zitternde Nervosität der Überfeinen, eine beständige, schmerzhafte Erregbarkeit bloßgelegter Wunden, ewiges Anschwemmen und Zurückfluten einer krankhaften Sensibilität, ein stetes Unbefriedigtsein des Raffinements, die Müdigkeit der Überempfindlichen, in deren Augen das Sonnenlicht nur prismatisch gebrochen und die starken harten Farben erst gleichmäßig abgetönt hineingelangen können. — Sie ist aber auch wieder Leidenschaft, sie ist Krampf und Agonie der Todesangst, Selbstflucht und Zerfallsdrang, Delirium und idiotisches Hinträumen, wo man vor sich hinstarrt, ohne irgend etwas zu sehen . . ."

Romane und Dramen

Und dann blättert man die Romane und Dramen noch einmal durch, die schon durch ihre Titel wie „Totenmesse" (1893), „Vigilien" (1894), „De profundis" (1896) und „In diesem Erdenthal der Thränen" (1900), wie „Satans Kinder" (1897) und „Synagoge des Satans" (1897), wie „Totentanz der Liebe" (1903), wie „Gelübde" (1907), wie „Homo sapiens" (1895/96) die Vermischung von katholischem Weihrauchsdunst und Satanskult, von lyrischem Pathos und wissenschaftlicher Sezierungswut ahnen lassen. Man erinnert sich wieder des von grausamen, eklen Wahnsinnsvisionen gepeinigten Helden der „Totenmesse", dieser Karikatur eines Selbstbeobachters, dieses Größenwahnsinnigen, der von sich aufzeichnet: „Ich bin Ich. Ich, die große Synthese

Przybyszewski

Nach dem Gemälde von Wyspiański (Kunst für Alle 1908)

von Christus und Satan, der ich mich selber auf den Berg führe und in Versuchung bringe und mich übertölpeln will . . . Ich, die große Synthese vom gläubigsten Urchristen und höhnisch grinsendem Unglauben, ein mystischer Ekstatiker und satanischer Priester, der mit gebenedeitem Munde die heiligsten Worte und obscönsten Blasphemieen im selben Augenblick verkündet." Man denkt wieder an die verstiegene Lyrik der „Vigilien", an die perverse Erotik der „Himmelfahrt" und ihre Schmerzensorgien in „De profundis", an die Verherrlichung der zerstörenden und vernichtenden Mächte und ihres Helden Gordon in „Satans Kinder". Man sieht noch einmal dem Schauspiel zu, wie der zerfließendste aller Dichter zunächst in dem großen Romanzyklus „Homo sapiens" ein Zeitbild in festen Umrissen zu geben versucht, wie er dann gar die strengste Form für seine Schemen wählt, die dramatische, wie er dabei zwar ein wenig Maß lernt, aber vom verschwimmend Visionären doch nie loskommt. Und als Gesamterinnerung bleibt die Erinnerung an etwas Wildes, Groteskes, Leidverzerrtes, an Entsetzen und Angst, an fieberkranke Spekulation, an heulende, fleischliche Gier, an einen grauenhaften Spuk.

Die Lehre von der Individualität

Aber der Spuk hat seine theoretische Begründung in Przybyszewskis Auffassung vom Leben und von den Aufgaben der Kunst der Gegenwart. Die alte Kunst und die alte Psychologie ist eine Kunst und Psychologie der bewußten Persönlichkeit, die neue ist eine Kunst der „Individualität". Ich träume und der Traum geht in Erfüllung. Also sah und hörte mein Gehirn Dinge, die „ich" nicht gesehen und gehört hatte. Was meine Persönlichkeit nicht wahrnehmen konnte, das offenbarte mir meine Individualität, ein Etwas, das ein

Przybyszewski

„anderes Leben führt, als das, welches mir bewußt wird, das feinere Sinnesorgane hat, als die, welche mir zu Gebote stehen". Und dieses Unbewußte, dieser Urgrund des psychischen Lebens, der älter ist als das junge Gehirn, durch den der Mensch mit dem All verbunden ist — denn der Mensch ist ein Teil des unendlichen absoluten Bewußtseins —, dieses Unbewußte darzustellen ist Aufgabe der Kunst. Ein Darsteller der „Seele", der „reinen nackten Individualität", nicht der „blöden, in Raum und Zeit begrenzten Persönlichkeit", ist der neue Künstler. Woher aber ist die Seele, die Individualität geboren? Aus dem Geschlecht. Daher die Überwucherung der Werke mit Erotik. In der geschlechtlichen, schmerzhaft lechzenden Sehnsucht verschwindet noch immer das Persönlichkeitsbewußtsein, verschmelzen zwei nackte Individualitäten. Die Axe der Welt ist das Geschlecht. Ist doch auch Kunst nichts anders als „eine Spielerei, die das Geschlecht mit dem Gehirn treibt". Aber da das Leben Schmerz, Qual und Ekel ist, muß auch sein Ursprung Qual und Ekel und Schmerz sein. Im Persönlichkeitsbewußtsein mag Liebe Befriedigung geben, die Geisteskräfte steigern — die Seele empfindet anders. „In ihren Tiefen wird die Liebe zu einem stechenden Schmerz, zu einem beißenden Vampyr, zu einer scheußlichen Qual, das Weib nie und nie loszuwerden, nie und nie die hungernden Dämone der Sinne befriedigen zu können. Und mitten hinein in die herrlichste Glücksempfindung bricht die Feuerlava des alten Vulkans hinein: und nun kommt der Augenblick, wo man erkennt, daß das ganze Glück eigentlich nur eine Madenseligkeit ist, die die Sonne im Schmutz ausgebrütet hat." Kein Wunder denn nun auch, daß das Weib als „dulce malum und vitiosa propago, als Lockspeise des Satans und verkörperlichte Versuchung", in dieser Kunst und Lebensauffassung am Pranger steht, daß Przybyszewski allen den Künstlern zujubelt, die es an den Pranger stellen wie Rops, Munch, Flaum, wie Nietzsche. Im Schoße des Weibes „wie in einem fürchterlichen Molochgötzen" begräbt der Mann seine heiligsten Ideale. Die Größten der Menschheit sind einig in seiner Verachtung, und gierig zitiert Przybyszewski die fanatischen Worte Tertullians: „Weib, du solltest stets in Trauer und Lumpen gehen, deinen Blick, deine Augen voll Thränen und Reue darbietend, um vergessen zu machen, daß du das Menschengeschlecht zu Grunde gerichtet hast. Weib! Du bist die Pforte der Hölle!" Das Leben ist sinnlos: denn sinnlos ist sein Urtrieb, der zum Geschlecht.

Man versteht nun, warum Dehmel Przybyszewski „geradezu einen Jeremias der entartenden Instinkte" nannte. Eine reine Darstellung der Kunst könnte auf ihn verzichten, in dem Bilde der Zeit darf er nicht fehlen.

Karikatur von Bruno Paul (Möbius, Steckbriefe) Verlag Schuster & Löffler Berlin

Hermann Stehr

Hermann Stehr

„Endlich erbrach sich seine Seele." — Der Satz klingt wie aus einem Romane von Przybyszewski, er steht aber in Hermann Stehrs „Begrabenem Gott". Und wie dieses herausgegriffene Wort auf eine Wesensverwandtschaft dieser beiden Dichter hinweisen könnte, so könnte ein oberflächlicher Blick Hermann Stehr in die nächste Nähe dieses Deutschpolen rücken. Auch Stehr will zurück ins Elementare, vom nur zeitlich Bedingten zurück ins Überzeitliche. „Unser Inneres", sagt noch der Held seiner „Drei Nächte", wurzelt in der Zeitlosigkeit. Wir haben es nicht allein, wir haben es mit allen und dem All gemein."

Seine Kunst- und Weltanschauung

Photographie F. Hartmann in Dittersbach

Auch *sein* Zauberwort heißt „Seele". Er will hinabtauchen „in jene unerforschlichen Gebiete der Seele, wo unser Schicksal wächst". Ohne unsern Willen wächst. Denn „jede andre Macht ist stärker als der *bewußte* Mensch". „Wir Menschen", sagt er, „halten doch immer nur die Fäden in den Händen, das Schicksal aber webt, wie es will . . ." Und es webt ein nächtliches Gespinst, aus Schmerz, Angst und Not, es zieht den Menschen „in immer tiefere Finsternisse". Mystik ist in diesem Glauben, und es ist erklärlich, daß Stehr wie nur je ein Antinaturalist gegen die „stumpfe Gegenständlichkeit", gegen den „gesunden Gebrauch der Sinne" die innere seelische Bilderwelt ausspielt. Und ganz folgerichtig: da seine Menschen und ihr Schicksal „grundentstiegener Unsicherheit" entstammen, so können ihm Nachtbilder, Schattenbilder teuer werden, können ihm Visionen und gar Halluzinationen „Unendlichkeitsflüge" bedeuten. Denn sie erleuchten die Seele, deren Leben der Dichter darstellen will, deren Leben er wie Przybyszewski erklärt. Wie dieser fühlt sich Stehr als „Psychologe". Im Anfang sogar, scheint es, als Psychologe des Abnormen, des Pathologischen. In seiner ersten Sammlung „Auf Leben und Tod" (1898) ist die erste Erzählung „Der Graveur" — sie heißt bezeichnend „eine psychologische Monographie" — die Seelen- oder Krankheitsgeschichte eines durch eine Verletzung seines Gehirns geistig Gestörten. Der Graveur ist der Sprache beraubt, die Sinne täuschen ihn, er *hört* Gedanken, er hört sogar, was die Pferde sprechen. Er wird endlich, halb willenlos, halb wollend, zum Mörder.

Aber schon dies Beispiel beweist: Stehrs Welt ist eine andere als die Przybyszewskis. *Ein* Satz von jenem kann einem von diesem ähnlich klingen,

Die Welt seiner Werke

Hermann Stehr

der nächste nicht. Auch Stehr gräbt oft mühselig nach Worten, auch er versteigt sich dabei, noch in seinem letzten Werke. Aber alle seine Werke stammen aus einer anderen Tiefe. Er betont etwa das Überzeitliche: „Das Menschenleben hat Tage wie die Zeit, außerhalb der es wächst, ein Weltwunder." So spricht ein frommer Mystiker, Przybyszewski fühlte sich als Satanskind. Oder ich lese im Erstlingswerk die Sätze: „Darnach fiel der Winter aus dem toten Himmel auf die tote Erde. Er stürzte herunter wie ein Wüterich, in jeder Faust einen Sturm." So spricht einer, der am Hange eines rauhen Gebirges heimisch ist, mit der Natur verwachsen und ihren Geschöpfen. Nirgends ist Przybyszewski heimisch, nirgends seine Menschen; naturlos, kulturlos ist er, die Karikatur des „modernen Europäers". Schlesier ist Hermann Stehr, in Habelschwerdt ist er 1864 geboren, in Dittersbach in Schlesien ist er seit Jahren Volksschullehrer, schlesische Menschen, darunter Arme und Ärmste, die nur im Dialekt sprechen, Menschen ohne alle Kulturtraditionen, nicht geistige Wollüstlinge, sind seine Helden, und die schlesische Heimat ist der landschaftliche Hintergrund aller seiner Werke. Kein blasser Hintergrund: denn wenn Stehr auch von der Seele erzählen will, so hat er doch auch die Gabe ganz klarer, scharfumgrenzter Formendarstellung: er ist auch ein Darsteller des sinnlich Körperhaften. Und das wichtigste: Stehrs Dichten ist ohne Posen und Grimassen, er leidet auch nicht wie Przybyszewski an der krankhaften Sucht, alles Leben erotisch zu werten und zu deuten. Das Rätselhafte reizt ihn und das dunkle Geheimnis, aber er kennt noch andere Leidenschaften als die sexuellen. Er weiß: es geht nicht nur in der Liebe „auf Leben und Tod".

Auf Leben und Tod

Stehr schildert etwa in „Meicke der Teufel", der zweiten Erzählung des Erstlingsbandes, das verzweifelte Ringen eines Trunkenbolds um ein besseres Leben. Vergeblich: immer verfolgt ihn der Teufel, symbolisiert in einem schmutzigen, schwarzen, bissigen Köter, der nie von seinen Fersen läßt. Oder

Der Schindelmacher

Stehr schildert im „Schindelmacher" (1899) die furchtbare Rache eines alten einsamen gedemütigten Greises. Als vor sieben Jahren seine Frau gestorben war, da hatte der alte Schindelmacher Franz Tone in der Unendlichkeit seines Schmerzes die Torheit begangen, Haus und Hof an die Nichte zu verschenken und ins Ausgedinge zu ziehen. Die Nichte aber geizt, sie läßt den Alten in Kot und Schmutz halb verkommen. Bis er in einer Nacht eine Erscheinung hat, und hin ist seine Demut. Er läßt seine alte Kraft fühlen: wenn er wiederkommt, soll alles rein gefegt sein. Aber als er zurückkehrt, da ist alles beim Alten. Da wirft er die Bande zum Hause hinaus, den Blitzen zum Fraße; er zertrümmert alles, er reißt das Dach ein, er mäht unter Sturm und Regen ihr Getreide, gleichsam ein Teil jener Naturkraft, die in Donner und Blitz um ihn wütet. Und nun ist er genesen von den Wunden seiner Demütigungen und Erniedrigungen. Nun kann alles Weiche in ihm wach werden und die Sehnsucht nach der Ruhe der Unendlichkeit, die sein Weib schon lange hat, nach jener „flimmernden Unfaßbarkeit", die er oft träumend empfunden, wenn er die Straße hinaufschritt und die Lichtlein der fernsten Häuser am Berge in die Sterne überzugehen schienen. Er hat „das Gehäuse seines verfehlten Lebens zerschlagen". Friede ist in ihm.

„Mit dem wiedergeschenkten Lächeln seines friedseligen Kindergemütes schritt er durch das Tor des Todes. In der Ecke, wo sein Weib gestorben war, steckte ein langer Nagel. Daran schlang er einen Strick. ‚Gatte, ez komm ich!' flüsterte er voll

furchtsamen Glückes und legte den Kopf in die Schlinge. — Darauf kam die Sonne und drückte ihm die Augen zu."

Männersehnsucht und -leidenschaft ist die Seele der ersten Werke Stehrs, mit „Leonore Griebel" (1900) beginnt die Reihe der Werke, deren Seele die Frauensehnsucht ist. Das Drama „Meta Konegen" und „Der begrabene Gott" gehören noch zu ihnen. In Leonore Griebel ist alles Dämmerung, Traum. Sie stammt als letzter Sproß aus einem alten, seit Geschlechtern verarmten freiherrlichen Hause. Als Kind ist sie mit Märchen und zeitfernen Geschichten gefüttert worden, die das Erbteil der Ahnen, das „Gift" der Einbildungskraft, verstärken mußten. Sie träumt von Glück und lebt in einer Wolke geheimnisvoller unirdischer Töne und Farben und duftiger Schemen. Aber ihr Mann ist ohne jeden Hang zum Fernen, genügsam, altbacken, nüchtern. Er versteht nicht das Sehnen ihres Leibes nach ihm. So siecht sie dahin, im „trocken würgenden" Fieber ihrer Einbildungen. Leonore Griebel

Der Roman ist eine Krankheitsgeschichte wie der „Graveur", wie dieser die Studie einer merkwürdigen Ausnahme; das Drama „Meta Konegen" (1905) sollte den typischen Konflikt zwischen der Sehnsucht der Frau und der des Mannes gestalten, die Tragik *jeder* Ehe. Der Mann ist Kopf, die Frau Herz, den Mann befriedigt die Arbeit, der Kampf, das aus ihm sich ringende Werk, die Frau will Hingabe, Liebe. So sieht der Professor Konegen nicht, wie sein Weib, nach Liebe hungernd, dahinwelkt, wie sie sich verzehrt, wie sie auch in dieser Ehe, die keine Ehe mehr ist, ihrem Gatten treu bleiben möchte. Vor der Wahl zwischen ihr und seinem Ruf und seinem Werk wählt er das Werk. Nun verliert sich Meta an einen jungen Verwandten. Zu spät erkennt sie, daß er nur ein girrender Geck ist. Sie fühlt sich entehrt und geht leichten Herzens, mit dem Gatten versöhnt, den Todesgang. Meta Konegen

In gedämpften Lauten klagen Leonore Griebel und Meta Konegen ihren Schmerz, Marie Exner, die Heldin des Romans „Der begrabene Gott" (1905) schreit ihren Jammer gellend zum Himmel. In diesem Romane wollte Stehr nicht nur die Sehnsucht eines müden, kranken letzten Kindes einer absterbenden Generation, nicht die Sehnsucht nur der einen Hälfte der Menschheit, sondern der ganzen Menschheit klagen lassen. Aller Erdenjammer soll aufstöhnen, eine Abrechnung mit dem Letzten, mit Gott, soll der Roman sein. Ihre Zukunft träumend geht Marie, die Magd, durchs Feld. Da erblickt sie Exner, den Klumpfuß. Er wird ihr Schicksal. Wenn sie ihn auch zuerst flieht, sie wird sein Weib, das Weib eines habgierigen, heidnisch abergläubischen Dämons. Er nimmt ihr alles, woran ihr nach Glück verlangendes Herz hängt, er zerschlägt ihren Gott, zu dem sie sich flüchtete. Noch bescheidet sie sich, sie hofft auf das Kind. Aber sie gebiert ein häßliches Würmchen, und nun wird sie irre. Wie einen dünnen Halm fühlt sie sich zerdreht, hin und her „geschmissen" wie die Würfel im Würfelbecher. Was nützt dem Menschen die Vernunft. „Vernunft . . . o je, ihr Menschen! De Ziege hat's Horn un d'r Mensch de Vernunft. Was aber hilft d'r Ziege 's Gestöße, wenn se d'r Fleescher an a Strick nimmt, un was nutzt 'm Menscha de Vernunft, wenn's übern kömmt wie ein Schlachtmesser!" Kann ein Gott sie, die Marie, mit dem Klumpfuß verbunden haben?! „Wer traut, bindt de Menschen aneinander. A Verrücktes bindt een Vogel mit eem Steene zusammen. Seht, Ihr Mannsmer, das was mr Gott genenn', kann das nich tun. Deswegen Der begrabene Gott

war ich nich verheiratet." Verlassen sind alle, verlassen sie, verlassen das arme Wurm, ihr Kind. „Ach du mei allereenzigstes Mädla, mei Wackerla, un wo bist du? Hörst' es nicht, dei Mutterla ruft: wo, wo, wo? Dr Wind geht, de Sonne steht uf, wenn's Morgen is. Dr Vogel fliegt ausm Neste. Wo aber wirst Du ufstehn, wo gehn, wo fliegen?" Und sie rechnet ab mit dem Gotte, den ihr Herz erst trug „wie a linde Tüchla". Sie zerstampft die Figuren ihres Gottes im Schnee: „Tod um Tod. — Den Tod of dei Herz, daß es zerbricht wie meis. Peiniger — Peiniger — Peiniger . . ." In Dunkel starrt ihre irre Seele. Licht aber ersehnt sie: „Mir wern de Nacht verbrenn' of dr Erde. Darnach sein mir alle erlöst, mir un alle Menschen." Und sie zündet das Haus an allen vier Ecken an, aus dem brennenden Hause hört man ihre Stimme, wie sie ihrem toten Kinde ein Wiegenlied singt. „Dann sank alles in Asche zusammen. — —

Aber die Nacht der Erde blieb doch. Denn sie läßt sich nicht fortschaffen. Sie gebärt den Menschen; sie nimmt ihn wieder von hinnen.

Und zwischen der Nacht des Aufganges und des Niederganges schwingt auf gar engem Raume die Stundenglocke des Menschendaseins.

Ihr Klang ist ewige Sehnsucht in notvollem Kampf und bitterster Süße."

Diese Schlußworte scheint Stehrs letzter Roman „Drei Nächte" (1909) schon im Titel wieder aufzunehmen. In drei Nächten erzählt der Lehrer Franz Faber seinem Kollegen von der Nacht seines Lebens. Wie Leonore Griebel trägt auch Faber die Last der Vergangenheit. Der Zwang des Blutes beherrscht auch sein Leben. „Der ‚freie Wille'", sagt er, „ist nichts als der zu spät erscheinende Doktor, der an dem Bette des Kranken irgend ein unheilbares Leiden konstatieren kann. Denn das Schicksal kennt keine Diät. Auf irgend eine Weise sind alle Menschen Krüppel." Er ist zerspalten von Kind an. Seine Mutter war gläubig und abergläubisch fromm, sein Vater ein Freigeist, aber, durch ein Versprechen am Totenbette seiner Mutter gebunden, kein Mann der Tat. So ist der Sohn „in jeder Neigung, in jeder Sehnsucht, in jedem Entschluß" gespalten. Er liebt, aber er reißt die Geliebte nicht an sich. Er lehnt sich auf gegen die alten Mächte in Schule und Kirche, dann beugt er sich wieder. „Wir Menschen unserer Zeit", klagt er, sind Wesen der Zusammenbrüche. Kaum einer unter den Tausenden, die überhaupt bewußt leben, wächst ungestört aus den Notwendigkeiten des einen Lebensalters in den freier beschränkenden Zwang der andern hinein." Aus Schmerz und Not scheint ihm die Welt geschaffen, überall findet er „die geheimnisvolle grause Macht am Werke, die Menschen in immer tiefere Finsternisse zu ziehen". Nicht auflehnen gegen das Dunkel scheint ihm der Sinn alles Lebens. Aber am Ende des Romans ist er befreit. Die Erzählung von seinem Leben, ein Erlebnis mit einem Mädchen, das ihn liebt, öffnet ihm die Augen. „Menschen binden uns und Menschen lösen uns. Wir werden von einigen gerichtet, von andern erhoben."

„Von den Gräbern der Ahnen wehte eine Luft der Angst. Und ich war zehn Jahre ein Mann des halben Weges, litt weiter am alten Wahn und den Fesseln des Gewesenen. Aber in den Söhnen wird ja nicht bloß das Vergangene wiedergeboren, sondern es kommt mit ihnen das Uranfängliche, das das wahre Künftige ist, zur Welt. Ob wir auf seidene Kissen, oder auf Stroh in dieses Leben fallen: ein jeder Mensch ist ein neues Gottes-, Welt- und Menschengericht."

Jetzt hat Faber den Mut zur Tat. Wie ein Triumphgesang über den Tod, ein Auferstehungslied des Lebens klingt seinem Freunde das Lied, das der Wind ihm von dem ins Licht Hinwegschreitenden noch zuträgt:

Und ob mein Schiff vor Anker liegt
bei ganz konträrem Winde:
Ich hab' die Hoffnung immer noch,
daß ich den Ausgang finde.

„Der begrabene Gott" und die „Drei Nächte" gelten als Stehrs größte Werke. Ich habe andere lieber. Gewiß ist in ihnen das Visionäre, wie immer bei Stehr, groß. Aber für mein Empfinden findet Stehr nicht immer das angemessene Wort und den angemessenen Sprecher. So sind die „Drei Nächte" als Erzählung Fabers viel zu beschwert. Sie entsprechen im „Begrabenen Gott" für mich die Erkenntnisse wohl, aber nicht der Ton der Erkenntnisse einem Wesen wie Marie Exner. So stören auch oft so schwerfällig atmende Sätze des psychologischen Erzählers wie etwa: „Aber obwohl sie so seelisch geschieden von ihm lebte und auch ferner leben wollte, konnte sie eine Verschiebung in ihrer Brust nicht hindern, vermöge deren sie sein Wohlergehen und das ihre gleichsetzte." So stören auch lyrische Überschwenglichkeiten. Darum bedeuten mir die Werke mehr, in denen die Gattung das Visionäre verlangt, zugleich aber den Zwang zur Schlichtheit hat, die Märchen.

Das letzte Kind

„Das letzte Kind" (1903) war Stehrs erste Märchendichtung. Die herbe Trauerdichtung von dem Engel, der ins Heimathaus muß, um den Eltern das letzte Kind zu holen. Aller Erdenjammer dringt auf ihn ein, als er in die Hütte kommt, die Mutter sieht. Er droht wieder irdisch zu werden, da erbarmt sich seiner der himmlische Vater und erlöst Mutter und Kind. Geläutert gehen sie durch die Pforte des Todes. Der wahnsinnige Vater, dessen Seele im Traum vor dem Tore des Todes lagert und den Weg sperrt, kann ihnen nicht wehren. Er sieht sie den Ufern der Seligen zuschreiten, er aber stürzt wieder in den Schacht seines Lebens hinab. Auch hier ist noch manches überhitzt, viel schlichter ist dann „Wendelin Heinelt" (1906), das Märchen von dem armen Glücksucher, der über dem Schmerz des Ärmeren sein eigenes Glück vergißt und nur ein Stück trocken Brot, das nie ein Ende nimmt, aber alle lustig macht, von der Glücksuche heimbringt. Man rühmt oft Stehrs Schlüsse, aber keiner ist so schlichtschön wie der von „Wendelin Heinelt".

Wendelin Heinelt

„So ist es geblieben bis auf den heutigen Tag, das Brot nahm kein Ende und die davon aßen, bekamen goldene Herzen voll Fröhlichkeit und Güte, ihre Augen blieben reich und ruhig.

Heinelt bekam noch viele Söhne und Töchter. Alle haben denselben Blick, denselben frohen, leisen Mund.

Auch du hast dann und wann schon einen aus seiner Familie gesehen. Wenn du jemand um einen Trunk Wasser bittest und er reicht dir die Kanne; um einen Bissen und er langt dir das Brot hin; um ein Eckchen für dein Haupt und er bietet dir sein Haus an, so wisse, es ist ein Kind jenes Heinelt Wendelin, der voll Schmerz sein Glück suchen ging und als er es gefunden hatte, dessen nicht achtete, um seinem ärmeren Bruder zu helfen.

Einmal aber sind wir alle Heinelt-Menschen geworden. Dann ist der Himmel auf Erden und niemand fürchtet sich mehr vor dem Tode.

Jakob Wassermann

Jakob Wassermann

Die schmerzvolle Sehnsucht nach einem neuen Leben, nach einer neuen Menschheit, deren Notwendigkeit die Romane von Schlaf konstruktiv beweisen, die Romane von Stehr visionär enthüllen sollen, dieselbe Sehnsucht ist auch die Seele der Romane von Jakob Wassermann. Er hat sonst nichts von ihrer Art: ein anderes Lebensalter — er ist 1873 in Fürth geboren —, eine andere Abstammung, andere Lebenserfahrungen, eine andere Technik als Ergebnis eines immer neuen Nachdenkens über die Gesetze gerade *seiner* Kunst, der Erzählungskunst, geben seinen Werken ein ganz anderes Gepräge. Aber ihre Quelle ist die gleiche. „Glaubst du denn," sagt er selbst in seinem Dialog „Die Kunst der Erzählung" — „glaubst du denn, daß es Laune ist oder Trotz oder die eitle Lust zu verblüffen, was unsre Besten in ihren besten Stunden bewegt? Sie sind nicht Eigenwillige, sie sind Geschöpfe der Zeit, in ihnen kristallisiert sich die Sehnsucht und das geistige Bedürfnis der Menschheit." Der Dichter ist das „lebendige Gewissen" der Gegenwart.

Schläfst Du, Mutter?

Eine Erzählung „Schläfst Du, Mutter?" und klagend rührende, schlichte Gedichte waren Wassermanns erste Werke. Dann schrieb er das erste Buch der Sehnsucht, die Abrechnung mit dem Volke seiner Abstammung: „Die Juden von Zirndorf" (1897). Ein Vorspiel im Chronikstile — es ist der wertvollere Teil des Romans — spielt im 17. Jahrhundert. Die Juden, die um Fürth und Nürnberg ein bedrücktes, gequältes, auch durch ihr eigenes Gesetz verknöchertes Leben führen, weckt das Gerücht von einem im Osten erstandenen Erlöser. Der Fanatismus und die Lebensgier flammen auf: man rüstet sich zum Zuge dem Erlöser entgegen. Da kommt die Kunde: Sabbatai Zewi, der angebliche Erlöser, ist zum Islam übergetreten. Der alte Jammer beginnt wieder, man gründet ein Dorf „Zionsdorf", einziehende Christen nennen es Zirndorf. Jakob Wassermann aber, dem Erzähler, scheint das Schicksal und der Charakter des Schwärmers Sabbatai, der betrogen ward und betrog, typisch für das Schicksal und den Charakter seines Volkes. „Sabbatai," so schreibt Wassermann am Schluß seines Vorspieles und leitet damit zum Hauptteile des Romanes über,

Die Juden von Zirndorf

„Sabbatai wurde ein Moslem, und manche sagen zum Schein. Der Jude wurde ein Kulturmensch, und manche sagen zum Schein. Manche sagen, der Verderber und Verführer sitze in ihm und er verstände die Bühne dieser Welt besser als ihre Erbauer. Dies ist sicher: ein Schauspieler oder ein geistiger Mensch, voll innerlicher Schönheit und doch häßlich; lüstern und asketisch, ein Charlatan oder ein Würfelspieler, ein Fanatiker oder ein feiger Sklave, alles das ist der Jude. Hat ihn die Zeit dazu gemacht, die Geschichte, der Schmerz, oder der Erfolg? Gott allein weiß es. Vor den Blicken tut sich ein unermeßliches Bild auf, denn das Wesen eines Volkes ist wie das Wesen einer einzelnen Person: sein Charakter ist sein Schicksal."

Die Geschichte des falschen Erlösers ist der erste Teil, der zweite Teil ist die Geschichte des echten Erlösers, eines jungen Zirndorfer Juden der Gegenwart. Freilich erlöst Agathon Geyer nicht seine Zirndorfer Glaubensgenossen, sondern nur sich selbst. Er überwindet den engen Geist des Gesetzes, er überwindet den Sklaven und den Asketen, die moderne Kultur zerreibt ihn nicht: er wird der neue Mann.

Die Geschichte der jungen Renate Fuchs

Die Entwicklung des neuen Weibes, den Schmerzensweg seiner Entwicklung sollte dann Wassermanns zweiter Roman „Die Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1900) zeichnen. Renate Fuchs, die Herzogsbraut, muß sich

Jakob Wassermann
Photographie Klara Behncke in Berlin

erst loslösen von aller Tradition, muß erst durch alle Lebenskreise und ihren Schmutz und Schlamm unversehrt gehen, ehe sie das wird, wozu sie ihr Name schon vorbestimmt, eine Renate, eine Neugeborene, Neuerwachte; ehe sie Agathon Geyer findet und mit dem Todkranken eine Liebesnacht feiern darf, der das erste Kind einer besseren Zeit entsprießt: Beatus, der Glückliche.

Moloch

Agathon und Renate siegen, Arnold Ansorge, der Held des „Moloch" (1903) unterliegt. Einen Menschen von ursprünglich reinem, starken Gefühl verschlingt die Großstadt, „der Moloch". Auf dem Lande ist Arnold Ansorge aufgewachsen, ein Mensch, klug und ernst, aber trocken und phlegmatisch, wortkarg und wortträge, ein Naturbursch, ein Bauer. Da macht ihn ein

Jakob Wassermann

Justizverbrechen zum Rechtsfanatiker. Er kommt in die Großstadt, und sinnlos, voller Lügen erscheint ihm alles Leben, alles Gesellschaftstreiben. Er wundert sich, warum man nicht einfach, klar, gerade ist, er wundert sich über alle menschliche Maskerade, über das Belanglose, das sich wichtig macht, über das geheuchelte Interesse, über die mühsam versteckte, verdeckte Langeweile. Aber die Gesellschaft ist stärker: sie wandelt ihn. Sein moralisches Gefühl stumpft sich ab, er wird eitel und hohl, er, der nie Gelangweilte, empfindet Langeweile, er wird ein Müßiggänger, er lügt, er betrügt. Aber gerade der, den er betrügt, gerade der glaubt an ihn. Das bringt ihn zu sich. Er will bezahlen. Aber wie? Ein neues Leben anfangen? — Nein. Er hat nicht erfüllt, wozu er sich ausersehen. „Es ist unrechtmäßig, glücklich werden zu wollen, wenn man schlecht gelebt hat." Was muß er tun, „damit Gerechtigkeit entsteht?" Und er antwortet: „Nur wenn du nicht mehr bist, wird auch dein Übel nicht mehr sein; erst aus der sühnenden Tat erwacht das Bessere wieder und bleibt unsichtbar im Raume, bis es einen neuen Leib findet." Arnold Ansorge erschießt sich.

Alexander in Babylon

Nur scheinbar entfernt sich Wassermann in den Werken der folgenden Jahre von der Gegenwart und ihren Themen. Ins Altertum und in den Orient führt sein „Alexander in Babylon" (1904), ein paar Jahrhunderte zurück führen auch die Novellen „Die Schwestern" (1906), ein paar Generationen wenigstens der „Caspar Hauser" (1908). Aber zunächst gibt es für keinen Dichter Vergangenheit im Sinne eines künstlich belebten Toten, für ihn ist alles, wie auch Wassermann einmal betont hat, unmittelbarste Gegenwart. Was er sucht, ist das Rätsel Mensch, das Rätsel Schicksal, das Rätsel Leben. Im „Moloch" sieht ein Tatenloser plötzlich in das Antlitz des Lebens, im „Alexander in Babylon" ein Tatenhungriger, Tatenreicher: Alexander der Große. Die Wüste und Babylon machen ihn zum Sterben reif. Unfaßbar ist der Gedanke an den Tod seiner Lebensgier. Was soll, grübelt er, das Leben, wenn man es nicht festhalten kann? Wozu ausgezogen, „Reiche erobert, Männer gemordet, Städte gegründet, Gesetze gegeben, Könige entthront, Freunde verloren, Götter beleidigt, wozu Nächte durchwacht, Pläne gesponnen, wozu Ruhm, wozu Reichtum, wozu Schönheit, wozu Haß und wozu Liebe, warum gelacht und warum geweint, wenn alles dies so war, wie es eben war?" Und wie das Leben ihm entgleitet, dem Tatenmenschen, so auch seinem Gegenspieler, Arrhidäos, seinem Halbbruder, dem Grübler, dem Phantasten, dem Wunschgierigen, der nur Taten träumt, der in Träumen ein Alexander ist, im Leben ein ängstlicher Narr, der beiseite steht.

Caspar Hauser

Deutlichere Fäden verbinden den „Caspar Hauser" mit den früheren Werken. Schon im „Moloch" wirkten einige Kapitel wie eine Kritik der Gesellschaft durch eine Art Caspar-Hauser-Natur: das ist Arnold Ansorge, ehe die Stadt ihn zerstört. Was ist für Wassermann Caspar Hauser, jener rätselhafte Findling, der 1828 in Nürnberg auftauchte und wenige Jahre später ermordet ward? Er ist ihm der Mensch ohne Sünde, der reine Mensch, ein Prüfstein für den Menschenwert. „Es ist", sagt sein erster Beschützer, „wie eine uralte Legende, dies Emportauchen eines märchenhaften Geschöpfs aus dem dunklen Nirgendwo; die reine Stimme der Natur tönt uns entgegen, ein Mythos wird zum Ereignis. Seine Seele gleicht einem kostbaren Edelstein, den noch keine habgierige Hand betastet hat." Und alle

greifen nach ihm, alle beschmutzen ihn. Keiner naht ihm ganz selbstlos. Von denen, die noch das Staunen kennen, kommt er in die Hände der Prinzipienmenschen und dann derer, denen die Welt ureinfach und Caspar Hauser einfach ein Betrüger ist; an der „Trägheit des Herzens", wie der Untertitel des Romanes lautet, geht Caspar Hauser schon früher zugrunde, ehe ihn der hohe Mörder trifft. Und so nahe rückt der Roman das Symbol des reinen Menschentums, daß das ganze Buch zu der stummen Frage wird: Und bist nicht auch du ein Herzensträger? Hättest nicht auch du Caspar Hauser mit töten helfen?

Jakob Wassermann

Mit seinem letzten Roman „Die Masken Erwin Reiners" (1910) steht Wassermann wieder in unserer Zeit. Der Roman ist eine Abrechnung wie einst seine „Juden von Zirndorf". Wassermann versucht in Erwin Reiner einen Typus zu gestalten, an dem — es sind seine eigenen Worte — „unsere Welt leidet wie an einem Alpdruck".

Die Masken Erwin Reiners

„Er ist begehrlich und gesetzlos; begehrlich bis zum Verbrecherischen, und ehrenhaft nur so lange, als seine Begehrlichkeit nicht geweckt wird. Er kann nicht entsagen, er will nicht entsagen, die ganze Welt ist eigentlich sein Eigentum, wo er die Hand ausstreckt, muß er besitzen können, er ist immer verlockt, immer erregt, immer bewegt, und doch besitzt er nicht, ja er genießt kaum, nur sein Begehren hält ihn wach und gegen die Menschen gewandt, hat er nur Masken, die Masken seines Verlangens und seiner Ungeduld (Ungeduld ist Wollust).

Dieser Mensch ist nun gegen ein Wesen von vollkommener Unschuld (die von seinem Freunde seiner Obhut anvertraute Braut) kontrastiert. Eine Geste weckt ihn auf, ein Blick befeuert ihn, seine Einbildungen reißen ihn weiter, er ersinnt Verführung, Lockmittel um Lockmittel, er bedrängt, bezaubert, bedroht das Wesen, vergißt, daß er dem Freund Treue schuldig ist, wird hingerissen von ihrem Widerstand, und je mehr sie in seinen Augen wächst, je verworfener werden seine Künste. Sie treibt ihn aus sich selbst heraus, sie entfesselt ihn, sie stellt seinen moralischen Anarchismus bloß, ohne es zu wollen, nur durch die Kraft ihrer Unschuld, und schließlich mitleidlos in die Lage getrieben, will sie sich ihm ergeben. Da erkennt er schaudernd, daß er sie liebt. Schaudernd, denn er kann nicht lieben, dafür hat er keine Maske, dafür gibt es keine Maske. Er erkennt es selbst, und mehr von Entsetzen erfüllt als von Reue und Schmerz gibt er sich den Tod. Er, der immer Jäger war, ist zum Wild geworden, gejagt, zum Tode gejagt durch eine höhere, ihm ganz und gar unbegreifliche Macht."

Kritik der Werke

Seit seiner „Renate Fuchs" ist Wassermann einer der bekanntesten deutschen — Romandichter, sagen die einen, Romanschriftsteller sagen die anderen. Mit Recht, sagen die einen, wird er viel gelesen, und sie begrüßen diese Tatsache als ein erfreuliches Zeichen für das Erstarken des ästhetischen Urteils, mit Unrecht sagen die anderen. Und es sind unter diesen anderen auch junge Künstler, nicht etwa nur begriffsstutzige Kritiker. Anerkannt bleiben die Anfänge. Beim zweiten Teile der „Juden von Zirndorf" beginnen die Bedenken, sie mehren sich bis zum „Alexander in Babylon". Und sicher sind manche Einwände berechtigt. Man möchte sich gegen die Schemen der Juden wehren wie gegen den Schemen Renate, gegen ihr „romanhaftes" Schicksal, gegen die Bestimmung ihres Lebens, „trocknen Fußes über Sumpf und Schlamm" zu gehen. Man fragt: wozu das Wandelpanorama ewig wechselnder Verhältnisse und Gestalten, wozu das ewige Versteckenspielen, Andeuten, Geheimnisvoll-tun, Ahnen-lassen? Man empfindet den symbolischen Schluß, die Liebesnacht Agathons und Renatens als Bombast.

Jakob Wassermann

Die Sprache ist oft schwülstig, ein Schattenspiel von Worten, die alles rätselvoll machen, alles umnebeln. Man möchte Richard Schaukal zustimmen, der in der Überfülle des Romans nur „die Schwäche eines gewaltsam gereckten Talentes" sah. Ähnlich beim „Moloch". Auch hier Schemen statt Menschen, nur die leichten, koketten, neugierigen Seelchen erscheinen aus Fleisch und Blut, nicht die schweren, ernsten Menschen. Man möchte endlich fast diese Schemen hassen, die einen tieferen Sinn haben sollen und dann immer nur mit der neuesten Mode zu tun haben wie die Anna Borromeo. Man vermißt eine Komposition. Einzelschicksale werden nur nach dem Maßstabe der zeitlichen Folge geschildert. Man vermißt eine Begründung der Wandlung Arnold Ansorges, der Wandlung des Bauern zum Salonmenschen. Ist das Wort seines Oheims wahr: „Außer mir gibt es kein Schicksal, nur ich selbst kann mich vernichten" — was soll dann die Betonung der Großstadt schon im Titel, ein Teil war dann umsonst, der ländliche oder der städtische. Es ist alles schwebend, alles flackernd, auch die Darstellung. Farbtüpfelchen wird neben Farbtüpfelchen gesetzt. Das Vielfarbige, Vieldeutige aller Beziehungen der Menschen, das rätselhafte Dunkel, das Mensch und Mensch trennt, soll zum Ausdruck kommen und kommt auch oft zum Ausdruck. Aber dann übergleißt auch Nichtiges ein schillerndes Farbenspiel, und man empfindet mal Lust, in die Quallen zu greifen. Fremdes Staunen erweckt der „Moloch", noch mehr der „Alexander in Babylon". Das ganze Buch ein Kampf, eine Fieberphantasie in Rot, ein exotisches Gemälde. Die Angst vor dem Trivialen führt im Stile zu Schwulst, zur Häufung gesuchter Vergleiche. Aber seltsam: in der Nähe verlieren die Bücher, in der Ferne gewinnen sie. Man erinnert sich aus dem „Alexander" der Bilder der Weite im Zuge durch die Wüste. Szenen und Worte aus dem „Moloch" und der „Renate Fuchs" tauchen wieder auf, in denen die Konzentration nicht zur Verzerrung führte. Und immer wieder fesselt das Grundproblem des einzelnen Romans. Mit dem Novellenbande der „Schwestern" beginnt dann eine Zeit der festeren Form, die Darstellung wird klarer, der Stil verliert allmählich seine gequälte Art, Wassermann sucht nicht mehr durch Häufung immer neu auftauchender und wieder versinkender Personen den Eindruck der Fülle und des Reichtums zu erzwingen: er wird sparsamer in seinen Kunstmitteln.

Der Theoretiker

Es ist das eine Folge bewußter Erziehung. Alle Einwände, die man gegen Wassermann erhoben hat, hat er in theoretischen Aufsätzen und Büchern, die ganz klar geschrieben sind und einen ungewöhnlichen Kunstverstand verraten, schon selbst gegen sich erhoben. Von frühe an hat er über die Kunst der Erzählung nachgedacht, die Meister der Erzählung studiert. Schon 1901

Die Kunst der Erzählung

brachte die „Neue Deutsche Rundschau" einen Aufsatz über „Die Kunst der Erzählung". 1904 erschien ein Büchlein mit dem gleichen Titel. Spätere Aufsätze wie etwa „Der Literat als Psycholog" gelten dem gleichen Thema. Schon 1901 sieht er in dem Milieu nur ein Mittel, Charaktere zu entfalten und Schicksale zu motivieren. Er fordert vom idealen Prosadichter „jene scheinbare Ruhe und Kälte, die in ihrer Tiefe ein allumfassendes Feuer der Leidenschaft nährt. Denn sein Temperament ist zurückhaltend". Er wird nie selbstvergessen sich hingeben,

„denn es ist ein Anderer, der zu sprechen hat: eine Figur. Zwischen den Gestalten und ihrem Widerspiel kommt seine Meinung zum Ausdruck, aber nicht in Worten. Er geht den dramatischen wie den lyrischen Wirkungen aus dem Weg,

denn die ihm eingeborenen Effekte sind anderer Art, ewig verwachsen mit der Form, die er erwählt. Seine eigentliche und tiefste Kunst ist, das Ungesagte ahnen zu lassen und in jeder individuellen Handlung einer Figur unsere eigene geheimnisvolle Teilhaberschaft unbemerkt nachzuweisen."

Das Schriftchen vom Jahre 1904, „Die Kunst der Erzählung", ein Dialog zwischen einem alten und jungen Künstler — man kann ruhig für den jungen Künstler Wassermann sagen — führt diese Gedanken weiter aus. Nicht Ergriffenheit wird vom Verfasser verlangt, nicht Sichtbarkeit, höchste Sichtbarkeit nur von dem, was er erzählt, Unsichtbarkeit vom Erzähler. Gebändigtes Gefühl soll er geben, verteilte Wärme. Nicht die Art des Stoffes entscheidet, sondern die Intensität der Vision: Vision ist alles. Aber rein muß sie sein. Der Dichter darf nicht gleichsam die neugierigen Gesichter seiner Leser und Freunde vor sich sehen, nicht sie darf er zu befriedigen trachten, nur sich selbst. Was der alte Künstler am jungen rügt, das sind Einwendungen gegen Wassermanns erste Werke, daß er ein Stilsucher ist, daß er wirr ist und dem Gequälten oft nahe; aber am Ende hört er doch versöhnt zustimmend der Schilderung zu, die der Junge von seiner Kunst gibt:

„Ich will Gestalten geben, deren Seele das reinste und empfindlichste Instrument ist für das unbegreifliche Spiel des Schicksals. — Ich will meine eigene Furcht, mein eigenes Entzücken, meine eigenen Vorstellungen von Leben, Gott und Tod zum Bilde machend, Wesen darstellen, die unter dem Druck und Anhauch solcher Gefühle unvermittelter, vielfacher tönend reagieren; die das Erstaunen des Kindes noch in sich tragen vereint mit der Erfahrenheit des weisen Zuschauers und die unter dem Kleid des Alltags dennoch wandeln wie alle wandeln, unwissend woher, unwissend wohin. Ich will den einen zum Schatten machen, denn sein Dasein, seine Leidenschaften, seine Triebe, seine Taten sind ihm und andern unbewußt dunkel und nichtig wie Schatten, jenem aber, der zur Seite steht, nichts will, nichts gibt, nichts vermag, nichts bedeutet, zur charakteristischen Gestalt verhelfen. Ich will nicht die Verknüpfung äußerer Erlebnisse geben, sondern die Wirrnis der inneren, ich setze keinen Ehrgeiz darein, Fäden zu knüpfen und zu lösen. Ich möchte keine Gewitter geben, sondern die Entwicklung des Gewitters, die schwülen Lüfte des ahnungsvollen Tages, alles was vorher geht, was schuldvoll ist, was Verantwortung trägt. Ich will keine prahlerischen Ereignisse, sondern ich suche den kleinen Schmerz, der in tausendfachen Bildungen die Seele dem Verderben entgegen schleppt und dies alles will ich wieder einer großen Harmonie zuführen, die mannigfach geteilten Motive zur unendlichen Melodie vermählen."

Der Literat als Psychologe

Im Geheimnisvollen, Unbewußten, Religiösen, Phantasiegemäßen eines Volkes, kurz im Mythos wurzelt für Wassermann der echte Dichter. In einem Mythos, den er sich, da der Glaube an das „Real-Mythische" dahin ist, erst schaffen muß. Des Dichters Gegensatz aber ist der Literat, „der vom Mythos losgelöste Mensch, der auch von der Gesellschaft losgelöste Mensch. Der Literat kann in vielen Erscheinungsformen auftreten, verbreitet ist heute der Typus „des Literaten als Psychologen". Der schöpferische Mensch ist „Wahrheitszeuge, Blutzeuge", der Psycholog verrät die Menschheit und sich selbst. Der Psycholog stellt sich auf sich selbst und spielt sich gegen die Welt und Gott aus, er zwingt die Menschen an ihn zu glauben, nicht an seine Welt und an Gott.

„Er ist immer zugleich Verführer und Verführter, während der schöpferische Mensch Führer ist; er ist stets der Sklave seiner Eingebungen, Ideen, Worte und Gestalten, indes der schöpferische Mensch immer Herr ist. Und je mehr er seinem

Jakob Wassermann

Werk Notwendigkeit, Freiheit und Gültigkeit verleihen will, je mehr muß er seine Fähigkeit überspannen, die Empfänglichkeit seiner Sinne dem krampfhaften, also dem der Natur Feindlichen nähern, und niemals das Göttliche, höchstens das Titanische ist sein Gipfel."

Dichter und Literat

Der Dichter träumt, der Literat ist wachsam. Der Dichter übernimmt die Leiden der Welt, der Literat gießt sein Leiden über die Welt, er „reißt dich in seine Abgründe, begräbt dich in seinen Finsternissen, schleift dich durch seine Zweifel und seine Qualen, und am Ausgang und Eingang steht er, nur er, Pförtner und Totengräber". „Er richtet nicht, er klagt an; es geht bei ihm um Recht oder Unrecht, doch nie um Gerechtigkeit, um Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit, doch nie um die Wahrheit." Der Literat als Psychologe ist Naturalist. Denn

„Psychologie ist Naturalismus. Wie sie sich auch gebärden mag, ist sie der Feind und der Gegensatz der Schonung, der Scham, der Abbreviatur, der Andeutung, der Deutung, der Ahnung, der Sehnsucht, der Religion. Sie ist immer ein irdisch Erfülltes, rationalistisch Fertiges; sie ist das Wörtliche, nicht das Bildliche, das Allegorische, nicht das Symbolische, der Weg und nicht das Ziel."

Der Dichter verwandelt seine Welt zum Göttlichen, der Literat hat nicht die Gabe der Verwandlung. Er bleibt „immer, der er war, wandelt sich nur von einem Werk in das andere, von einer Gestalt in die andere, nie in das Göttliche empor, und er ist fern von den Menschen, — wie der schöpferische Mensch, und fern von Gott — wie die Menschen. Er verwandelt sich nicht in das Herrlich-Fiktive; auch seine Gestalten nicht; sie treten nicht in die ewige Region, in die Sphäre der höhern Wahrheit, des vereinfachten Lebens, sie bleiben ihm zugeschmiedet, bleiben Suchende, Irrende, Leidende, Unbefreite ..."

Es ist nicht unmöglich, daß ein Gegner der Kunst Wassermanns ihm das Wort entgegenhält, das in Wassermanns Dialog der Alte zum Jungen spricht: „So viel Einsicht bei so viel Irren!" Vielleicht kommt Wassermann seinem Ziele in seinen Novellen am nächsten, so wenn in der Erzählung „Graf Erdmann Promnitz" (1909) plötzlich am Ende das Chaos der Welt sich zu einem großen Gottesangesicht klärt und verklärt. In keinem, auch ablehnenden Urteil aber sollte verschwiegen werden, daß Wassermanns Werke ein großes Ringen darstellen, daß er das hat, was nach ihm zur Voraussetzung des Dichters gehört: einen „unermüdlichen Fleiß", einen „heiligen Ernst, eine Kraft zur Entsagung und einen Willen zur Einsamkeit und Selbstvertiefung".

Kurt Martens

Kurt Martens

Absichtlich stelle ich Kurt Martens (geb. 1870 in Leipzig) an das Ende der Reihe Schlaf — Przybyszewski — Stehr — Wassermann. Martens sucht, ohne sonst Schlafs Wege zur neuen Zeit zu gehen, den neuen Menschen mit dessen ethischer Leidenschaft; aber er war noch weniger wie Wassermann je Naturalist, er neigte mit seinen Sympathien von Anfang an zu dem „kunstfanatischen" Kreise um Stefan George. Weniger allerdings zu diesem selbst, der ihm „groß im Künstlerischen, klein im Menschlichen, aber ein Labsal und Hort gegen alle guten Menschen und schlechten Musikanten" ist, als zu Hofmannsthal, der ihm als „der feinste, tiefste, reifste, glänzendste Dichter seiner Zeit" gilt, den keiner an „Kultur und Harmonie der Persönlichkeit" übertrifft.

Kurt Martens

Nach der Kreidezeichnung v. Max Alexis von der Kopp

Mit Problemen und Menschen der Decadence setzen sich die ersten in langen Abständen erschienenen Werke von Martens auseinander, die Novellensammlungen „Sinkende Schwimmer" (1892) und „Die gehetzten Seelen" (1897), das Drama „Wie ein Strahl verglimmt" (1895) und der „Roman aus der Décadence" (1898). Die Titel sind fast schon Charakteristik, lassen auch die künstlerische Entwicklung aus dem mehr lyrischen Bekenner- zum mehr objektiven Erzählerstile ahnen. Denn frühe ist Martens der Kritiker oder der Biograph der Decadence, nicht der in sie Verstrickte, der an ihr Leidende. „Erzähler, nicht Parteimann" möchte er schon in den „Gehetzten Seelen" sein und ist es auch. Neben die vom

Erste Werke

Kurt Martens

Roman aus der Décadence

Leben Bezwungenen stellt er die Bezwinger des Lebens. Zu bezwingen sucht es wenigstens schon der Held des in Leipzig spielenden „Romans aus der Décadence". Er sucht Halt in der Liebe, in der Erkenntnis, dann unter Verzicht auf jede Wahrheit im Glauben, er findet ihn schließlich bei intellektuellen Revolutionären. Während sein Freund im Genuß sich zerrüttet, im Schmutze versinkt, befriedigt ihn am Ende ein zweckvolles soziologisches Studium als Vorbereitung für die Aufgaben der Zukunft. Ein Bedenken freilich bleibt: vielleicht ist auch dieses Studium nur Experiment, nur Flucht vor dem Schicksal seiner Natur, wie vorher die Liebe, die Wahrheit, der Glaube. Klarer ist dann in den nächsten Romanen, in der „Vollendung" (1902) und im „Kreislauf der Liebe" (1906) das Hauptproblem der Martensschen Kunst, das Problem der Beherrschung des Lebens, gelöst. Ziehe die Konsequenzen, sagen diese Romane;

Vollendung

bist du wie Alexander Rottenbrunn nur ein unfruchtbarer Genießer, der sich vergeblich zu befreien suchte, so geh aus dem Leben, wenn du keine Aufgabe mehr hast, wenn dein Sohn, einer vom neuen starken Geschlecht, der wird, was die Zeit braucht, dir entwachsen ist. So in der bitter-ernsten „Vollendung".

Kreislauf der Liebe

Bist du aber ein Assessor oder Amtsrichter Adolf Nothaas, zum Bürgerlichen geboren, auch wenn ein Künstler wie Harry Karsten dein Freund und ein Prinz Louis Ferdinand der Held deiner Träume ist, so sei bürgerlich, beschränke dich, heirate die brave Witwe Hemmerle und erziehe ihre Buben. Kenne deine Grenzen, pflege deinen Stil. So im leise humoristischen „Kreislauf der Liebe, einer Geschichte vom besseren Menschen".

Exklusivität seiner Kunst

Martens ist einer unserer unpopulärsten Dichter. Keiner freilich, der sich darüber grämt. „Ich und diese Leute vom Volk . . . wir haben einander nichts zu sagen . . . Kein nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft würde mir zuhören wollen, ausgenommen etwa eine Schar Studenten, ein paar Juden und ein paar Edelleute . . ." denkt und sagt Alexander Rottenbrunn, der von seinem Großvater den Abscheu vor der „Crapüle" gelernt hat und das Wort sich einprägt, „daß Popularität Charakterfehler" sei. So sagt aber auch — wörtlich kehren Wendungen wieder! — Curt Martens in seiner Sammlung „Studien und Eindrücke": „Literatur in Deutschland" (1910).

„An wen wende ich mich nun mit diesen flüchtigen Studien und Eindrücken? Gewiß nicht an das Volk! . . . Nichts liegt meinem Buche ferner als die Rücksicht zu bessern und zu bekehren. Auf rustikale Sittlichkeit und völkische Kultur verstehe ich mich nicht. Auch für lasterhafte Bücher, wenn sie nur gut geschrieben sind, kann ich mich begeistern. Ja sie dürfen sogar salopp geschrieben sein, wenn sie nur durchglüht sind von einer frei lodernden Flamme meinethalben höllischen Ursprungs, an der ich mich neu entzünden kann, wenn ich mich fröstelnd fühle unter all der braven, biederen Gewöhnlichkeit rings umher.

An die Unbürgerlichen, Antibürgerlichen wenden sich meine Dichtungen, an ebendieselben wenden sich auch diese Studien und Eindrücke. An die wenigen, die am Dichter und seinem Werke nichts anderes gelten lassen als den Wert des Erlesenen, die Höhe und Ausnahmestellung des Einzelnen, kurz an die voraussetzungslosen Genießer. Wer gehört dazu? Ein paar versprengte Edelleute, ein paar exquisite Juden, ein paar Abtrünnige aus der Bourgeoisie und, was ich mit Genugtuung erfuhr, eine stattliche Schar von Studenten und jungen Mädchen."

Martens Ranglehre

Es ist schade, daß vielleicht mancher, dem auch wie Martens „Dichtkunst genießen: mitlebend Leben gewinnen" heißt, sich durch solche abweisende Worte des Kritikers vom Dichter Martens abschrecken läßt. Mancher hat einmal einen

aus dem Zusammenhang herausgegriffenen Satz gelesen, und nun denkt er sich Martens als einen ungerechten Fanatiker, wohl gar als lockeren Selbstgefälligen, als eine vornehme Art Bohemien. Und doch ist Martens von allem keines: nicht ungerecht, nicht locker, nicht selbstgefällig. Er wägt sorgsam. Nicht den Bürger haßt er, sondern seine Untugenden und die Proklamation der echten, an ihrem Orte rechten Bürgertugend zum letzten Maßstab. Ein Mittel ist ihm wie seinem Lehrer Nietzsche das Bürgertum, kein Zweck, ein Fundament, keine Spitze. Er ist auch nicht locker und selbstgefällig. Die Ordnungsphilister sind ihm immer noch lieber als die Liederlichkeitsphilister, „die ihren garstigen kleinen Instinkten die Zügel schießen lassen, weil sie die großen Schrankenlosen falsch verstehen und sich dabei modern und flott vorkommen." Darum widert ihn auch „jenes muntre Völkchen der Künstler" an, „das in Berlin, Wien und München Faschingsfeste feiert und Kegel schiebt. Bei ihnen ist die Liederlichkeit bereits wieder banal geworden. Der Anblick ihrer selbstgefälligen ‚Lebenskunst' wirkt moralfördernd und kann Sehnsucht erwecken nach einer sauberen Askese." Selbstzucht ist für Martens das erste Künstlergebot. Ernste, stille und reife Männer sind die Künstler, nicht lotterig auftretende Bummler und eitle Schwächlinge, voll „unschädlicher Bosheiten", „wie sie der ewig hilflose Groll winziger Individuen gegen die riesigen Organisationen der Weltgeschichte zu schleudern liebt."

Kurt Martens

Hinter allen diesen Gedanken blickt ein bekanntes Dichter- und Denkergesicht vor: das Nietzsches. Man kann auch kaum einen Dichter finden, der so einige Hauptgedanken Nietzsches innerlich verarbeitet hätte, wie Martens. Zwei vor allen: den Gedanken der Vornehmheit und den der Rangordnung. Schon in der Stoffwahl bevorzugt Martens das Vornehme, das Erlesene, die Menschen mit Kulturtraditionen und Stil, den Adel. Er bevorzugt das Erlesene sogar in der Landschaft: die Parks mit ihrer „edlen schwermütigen Einsamkeit" haben es ihm angetan. Wir begegnen ihnen in der Novellensammlung „Aus dem Tagebuche einer Baronesse von Treuth" (1899), in der „Vollendung", im „Kreislauf der Liebe".

Stellung zu Nietzsche

Von Martens Werken bedeuten die Dramen „Kaspar Hauser" (1903) und „Der Freudenmeister" (1907) am wenigsten. Über den Wert der Novellen und Dramen wird gestritten. Manchen sagen die vier Bände der Novellen — zuletzt erschienen „Katastrophen" (1907) und „Drei Novellen von adliger Lust" (1910) — mehr als die Romane. Und gewiß sind sie „aparter", „delikater", raffinierter. Mir verstecken sie zu sehr die Persönlichkeit des Dichters. Und den Dichter versteckt gerade jenes Etwas, das ihn sonst verrät: der Stil. Ich habe das Gefühl: Martens experimentiert — wahrscheinlich unbewußt — in fremden Stilen. Die Romane dagegen haben *seinen* Stil, seinen aus hunderten heraus erkennbaren Stil, dessen eigentümliche Reize man nicht leicht beschreiben kann: er hat etwas Biegsames und doch Stahlfestes, er ist klar, und es flimmert doch drin, er gibt konzentrierteste Gedankenarbeit, und das Beste steht doch als Ahnung zwischen den Zeilen, er ist Hauch und Stimmung und wieder Zucht. Ein Beispiel könnte das deutlicher machen, so etwa das von Alexander Rottenbrunn belauschte Kindergespräch auf der Schaukel und die es umrahmende Schilderung in der „Vollendung", — da lebt alles im Stile: Abend, erste Jugend, erste Liebe, die ohnmächtigen Schauer des welkenden Lauschers, der absterbenden kraftlosen Zeit, und das sich regende Kraftgefühl einer besseren, in sich gefestigten Generation, einer neuen Menschenjugend.

Dramen und Novellen

Stil

Zweites Kapitel

Ricarda Huch

Ricarda Huch

Mit der Mehrzahl der modernen Dichterinnen hat Ricarda Huch (geb. 1864 in Braunschweig) wenig gemein. Sie sind nach einem Worte der sich dadurch selbst mit charakterisierenden Gabriele Reuter „idealistische Arbeiter an den Verbesserungen der Realitäten des Lebens" — Ricarda Huch will nicht verbessern. Jene raten, predigen, reden zu, fluchen und segnen, nur auf Schrittnähe stehen sie vom Leser entfernt; er sieht ihre Gebärden, er hört fast ihren Herzschlag — Ricarda Huch steht fern, wie aus einer anderen Welt klingt zu dem Leser gedämpft ein unsichtbares vielstimmiges Orchester, eine Stimme singt das rätselhafte Lied von den Urelementen des Daseins, das Lebenslied, das Schicksalslied. Kein Lied von der Not nur dieser Zeit! Aber nicht aus Unkenntnis der Gegenwart, denn Ricarda Huch kennt sie wie nur je eine von denen, die um die Darstellung „moderner" Probleme ringen; auch nicht aus Mangel an Temperament, denn sie ist leidenschaftlich, nicht auch aus ethischer Gleichgültigkeit, denn sie hat eine sichere Sittlichkeit, — sondern ihr hoher Kunstverstand sagt ihr: dem Zeitlichen zu nahe ist dem Ewigen zu fern, das Kräftespiel der Natur ist reicher, als der Wille der Menschen und ihre moralisierende Neigung, unsichtbar sein ist besser als sichtbar sein, nichts schlimmer für den Künstler als „Mangel an Verstand", an „Gefühlskälte und Gefühlsferne": die scheinbare Kälte des Menschen ist die „wahre Glut des Künstlers". Zum Vorwärtsstürmen rufen die meisten Dichterinnen der Gegenwart alle Instinkte auf, Ricarda Huch ladet zum Besinnen ein; jene werden oft fliegend gelesen, Ricarda Huch muß verweilend genossen werden: weh dem, der nur ein Beiwort überschlägt, der hasten will. Schauspiele gibt sie. „Ich habe immer gefunden", steht in ihrem ersten Romane, „daß das Beschauen das Schönste im Leben sei. Wer in einem prächtigen Umzuge mitgeht, schluckt den Staub ein und würgt hinter seiner Maske . . ." Der Betrachter aber vom Balkon „hat es alles vor seinen Augen, als wäre er der Herrgott, und es würde alles ihm vorgeführt eigens zu seiner Lust."

Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren

So sind die ersten Romane der Ricarda Huch ganz Rückschau, niedergeschrieben von rückschauend Verweilenden. Im Titel betont das schon der erste Roman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1892), aber auch der zweite, die „Lebensskizzen", „Aus der Triumphgasse" (1902) sind ein Erinnerungsbuch. „Wie eine Prozession" läßt Ludolf Ursleu im Kloster Einsiedeln die Tage seines verflossenen Lebens an sich vorübergehen: er, der Hamburger Patriziersohn, der ein Weltmann sein wollte und ein Tor war, der zu leben wissen wollte und nichts lernte als frühzeitiges Absterben und Verzicht auf jeden Wunsch („wer wünscht ist wie einer, der sich Äpfel vom Baume schüttelt; die Erfüllung schlägt ihm auf den Kopf und schlägt ihn blutig"), der katholisch ward und ins Kloster ging, nicht aus religiöser Sehnsucht, sondern aus Liebe zu der Ordnung und dem Frieden der Räume des Klosters, wo er eingemauert ist wie der Tote in sein Grab und ins Leben nicht zurück kann. Denn was ist Leben?

„Das Leben ist ein grundloses und ein uferloses Meer; ja, es hat wohl auch ein Ufer und geschützte Häfen, aber lebend gelangt man dahin nicht. Leben ist nur auf dem bewegten Meere, und wo das Meer aufhört, hört auch das Leben auf. Wie wenn eine Koralle aus dem Meere tritt, so erstirbt sie. Und wenn man die schönen glasbunten

Ricarda Huch

Nach einer Photographie von Stephanie Ludwig (Atelier Veritas) in München

Quallen aus dem Wasser nimmt, so hat man eine scheußliche Gallerte in der Hand. Nun, meine ich, ist es so mit den Menschen und dem Leben: man kann wohl Ruhe und Sicherheit erlangen, aber nur, wenn man auf das Leben mit seinem fröhlichen Wellenspiel, seinen wechselnden Farben, seinen tollen Stürmen verzichtet." — Es gibt auch im Meere des Lebens keine ewigen Felsen. „Damit meint man Liebe und Freundschaft und andere Empfindungen des Herzens; denn diese stimmen einen glücklich und darum gut, und darum hält man sie für heilig. Nun aber, was soll aus diesem kindischen Dinge, dem menschlichen Herzen, Ewiges kommen? dem Springinsfeld, der nie das Stillsitzen lernt in der Schule des Lebens? Das beständig hin und her zittert, als ob es auf allzulangem Stiel säße, wie die Blätter der Espe? Er fährt als ein Kähnlein auf dem gewaltigen Lebensmeere umher, und bald schluckt es zuviel Wasser und sinkt und verzagt, bald tragen Wellen es in die Lüfte, daß es sich dem Himmel nähert, und dann jauchzt es voll Übermut und triumphiert. Aber es muß wieder hinunter, und wenn es unten ist, wieder hinauf. Es kann auch eine glatte Bahn durchlaufen oder in eine Meeresstille geraten, daß es stille und bange da liegt wie vor dem Magnetberge. Aber wie es auch sei, den Hafen findet es nicht im Meere, Häfen sind am Ufer; das Ufer ist das Jenseits.

Mein Boot, welches eine leidlich unscheinbare Fahrt hatte, geriet in einen großen Sturm und Schiffbruch, und wurde an den Strand geschleudert. Nicht gemächlich lief ich ein in die Bucht, ich ward ausgespieen wie Robinson. Meine wüste Insel und mein Jenseits ist das Kloster Einsiedeln. Da hause ich nun, und das Leben liegt auf immer dahinten. Aber es ward mir so gut, daß ich, wenn ich auch nicht mehr lebe, doch nicht tot bin, sondern das weite Wasser, das ich durchfuhr, vom Strande aus betrachten und meine Reise bedenken kann."

Ein seltsames Leben wird wieder wach und seltsame Gestalten, nach Belieben vom Erzähler herangerufen, „um sie genauer zu betrachten und zu betasten." Ludolf Ursleu erzählt vom Niedergange seines Geschlechtes in der norddeutschen Hansastadt, deren er „niemals gedenken kann ohne Verwünschungen und ohne Tränen". Er gedenkt mit schmerzlicher Melancholie des Phäakenlebens im Hause der Ursleu, wo man es für die eigentliche Aufgabe des Menschen hielt, „das Leben wie ein schönes Gewand oder Schmuckstück zu tragen, das Haupt hoch zu halten und heiter zu sein." Er verweilt am liebsten bei Ezard und Galeide, dem Vetter und der Schwester, und ihrer unseligen Liebe, die wie ein verheerendes Feuer zwar verborgen schwelt, die aber mit einem Blicke mehr Leidenschaft ausströmt als eine andere mit tausend Küssen. Und mag das Unheil der Familie von dieser Leidenschaft stammen: Ludolf segnet Ezard und Galeide, die Glücklichen, „denen man Recht gibt, auf deren Seite man sich stellt aus keinem anderen Grunde, als weil das Schicksal und die Natur auf ihrer Seite stehen," die Lieblinge der Menschen und die Lieblinge der Natur, von ihr in einer glücklichen Sternenstunde geschaffen: „Wer dürfte verwerfen, was sie in ihrer Weisheit gesegnet hat?" Drum jauchzt Ludolfs Seele, daß Ezard in der Fülle der Jahre dahinging, denn die Macht, die ihn schuf, „will nicht, daß das, was einmal vollendet dastand, verfalle." Ludolf jauchzt selbst über Galeidens viel früheren Tod: denn als Gaspard, der Unhold, der unheimliche Junge mit dem herrischen Willen und den kleinen Kinderfäusten, durch sein schwermütiges Flötenspiel ihr wehrloses Herz umstrickt, da entzieht sie sich ihm mit einem klingenden Gelächter durch einen Sprung aus dem Fenster.

Es ist wundervoll, wie der verklärende Duft der Erinnerungsferne über jeder Person und jeder Szene liegt, wie eine große einheitliche Stimmung alles durchtränkt, eine Melodie durch das ganze Buch geht. Nur eine Zeit, die noch

mitten im Naturalismus stand, konnte etwa bei der Schilderung der Cholera stärkere Farben, mehr Einzelheiten verlangen. Und sie wären doch so stillos gewesen in einem Kunstwerke, wo die Menschen schon solche berückende, eine bestimmte Stimmung weckende, eine bestimmte Melodie aufdrängende, zu bestimmter Stilisierung verpflichtende Namen haben wie Ezard und Galeide, wie Ursleu, wie Heileke, wie Lucile und Gaspard. Wie schließlich Flore Lelallen, die nach dem Leben sehnsüchtig verlangende Waise, die, mit Todesahnungen im Herzen, in der Zeit der Seuche „die Bande vom heiligen Leben" gründet: eine unendlich rührende Sehnsuchtsgestalt, ihr Name nur ein Hauch, wie ihr Leben, alles an ihr seltsam und doch so zwingend, daß man ihr alles glaubt, auch das letzte, daß sie auf dem Schiffe den Tod sucht, um als weiße Möwe über das Meer flattern zu können. Am stärksten rauscht diese Melodie in den Eingängen und den Schlüssen, überwältigend am Ende, das noch einmal alle Seligkeiten und Unseligkeiten der Erinnerungen bannt: Ricarda Huch

„Die Ordnung und der Frieden dieser Räume, in die das Schimmern meiner geliebten Alpen fällt, haben mich angezogen und behagen mir. Das bedeutendste ist, daß ich in diese Abgeschiedenheit eingemauert bin wie der Tote in sein Grab; wenn mich noch einmal der Wahnsinn ergreifen sollte nach dem Leben, dessen Herrlichkeit den Dulder noch anlächelt mitten unter den Schmerzen, die es ihm antut, so hielte mich das Band, mit dem ich mich selber angekettet habe. Und so will ich es haben. Denn was ist das Leben des Menschen? Wie Regentropfen, die vom Himmel auf die Erde fallen, durchmessen wir unsere Spanne Zeit, vom Winde des Schicksals hin und her getrieben. Der Wind und das Schicksal haben ihre unabänderlichen Gesetze, nach denen sie sich bewegen; aber was weiß der Tropfen davon, den sie vor sich her fegen? Er rauscht mit den andern durch die Lüfte, bis er im Sande versickern kann. Aber der Himmel sammelt sie alle wieder an sich und gießt sie wieder aus, und sammelt und vergießt wieder und wieder immer dieselben und doch andere.

Ich aber, Ludolf Ursleu, habe genug vom Leben. Wenn ich dauern dürfte, so möchte ich wie ein Stern mit freundlichem Auge auf die Gefilde der Menschen sehen, schauend und wissend, unerreichbar fern. Nach menschlichen Ewigkeiten gelüstet es mich nicht. Und dennoch — wenn ich einmal wieder als kleiner Junge Hand in Hand mit Galeiden durch unsern blühenden Garten rennen könnte, unserer lachenden Mutter entgegen — würde ich nicht hundert Jahre voll Gram durchleben um dieses einen Augenblicks willen? O schweige, meine Seele; es ist vorüber!"

Stofflich führen die Lebensskizzen „Aus der Triumphgasse" (1902) in eine Gegenwelt. Zwar ist der Erzähler wie Ludolf Ursleu ein Patrizier, aber er erzählt nicht von seinesgleichen, sondern von den Armen und Elenden, die in seinem alten Zinshause „Zum heiligen Antonius" in der Triumphgasse wohnen, in jener engen, mühselig bergan kriechenden Gasse der alten Römerstadt, die sonst die Wohlhabenden meiden. Mit einem Gefühle, das sich aus fremdem Staunen, sich aufdrängender Teilnahme, gelindem Grausen und halbem Widerwillen zusammensetzt, schildert er die Menschen der Triumphgasse: den tierischen Torquato, den Mörder, der den kleinen Berengar des Fleischhauers Toni abschlachtet, seine Schwester Galanta, die Dirne, ihren Pflegebruder, den Pfarrer Jurewitsch, der erfolglos für ihre Seelen betet, Pasquale den Verführer, Antonietta, sein Opfer, und vor allen die Familie der in seinem Hause wohnenden Farfalla. Sie selbst häßlich, aber voll witziger Einfälle, die geborene Erzählerin aus dem Volke, schlau und gerieben, ewig gehetzt, aber ewig tätig, eine tüchtige Mutter — dann ihre Kinder: Vittoria, die von ihrem Pasquale nicht läßt, obwohl er ihr ein jämmerliches Elendslos bereiten wird, — Nanni, Aus der Triumphgasse

Ricarda Huch

die sich zu Unrecht den Tugendpreis erschleicht, — Carmelo, den Weiberhasser, der besinnungslos zum Mörder wird und Galanta die Dirne heiratet, — und endlich Riccardo, den Liebling des Erzählers, den kindhaften Krüppel, der nur Wunden und Schmerzen und Einsamkeit kennt, aber hellhörig und hellsichtig ist, den Träumer, der über dem Spiel der Harmonika und leisen Gesang sein Leid vergißt, Riccardo, der Tiere und Blumen liebt, der (wie seine Schöpferin, die Dichterin,) „die weißen und gelben und braunroten Segel, die Meergrüne und die Bläue des Himmels, die Rosenröte der untergehenden Sonne und die süße Lauigkeit der Luft über dem verdunkelten Wasser mit einem so frischen Entzücken malt, daß dies für uns alltägliche Bild etwas fremdartig Schönes erhielt," Riccardo, den Tröster der Armen, dem die Kinder lauschen, die Schwindsüchtigen und Buckligen, der eine Dirne mit einem Strahlenkränzlein schmückt, Riccardo, „das arme, bescheidene, liebende Herz".

So scheint rein äußerlich, stofflich der Roman ein Lied von der Not, den „verschwiegenen Martern" und „ruhmlosen Kämpfen" derer zu sein, bei denen Mord, Totschlag, Elend, Krankheit, Siechtum, Irrenhaus und Spital, Gefängnis und Zuchthaus fast alltägliche Dinge sind, die ein eigener Glaube und eigene Gesetze ewig von uns scheiden. Und er scheint daneben ein Lied von den Hoffnungen dieser Ärmsten zu sein, von ihrer dumpfen Ahnung, ihrer Sehnsucht, ihren Freuden und Leidenschaften, mit denen sie sich das Leben erträglicher oder noch unerträglicher machen, ein Lied zumal von der Form ihrer Liebe, die alles andere ist als ein zartes Figürchen. Doch ist das alles nur die Tonmasse, über der der Erzähler eine Melodie schweben läßt. Die gleiche, wie in den Erinnerungen Ludolf Ursleus. Auch der Besitzer des Hauses zum heiligen Antonius lauscht dem Chor der Untergegangenen, hört das „Tränenlied" des Schicksals, die große Klage des Lebens um seine Vergänglichkeit und seine Blindheit. „Warum, wenn ich schön bin, muß ich vergehen, und wenn ich schrecklich bin, warum bin ich?" Und trotz alledem jubelt auch er dem Leben zu. Als er am Allerseelentage in tiefer Dunkelheit durch die menschenleeren Gassen heimgeht, „umsausten" ihn „im Winde unsichtbare Schatten von Toten, die die kurze Zeit ihrer Freiheit benützten, um sich in das geliebte Leben einzudrängen.

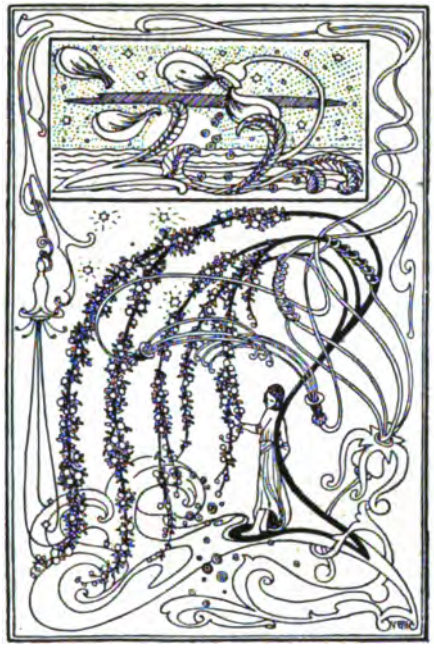
Wie Schwärme von Eintagsfliegen wogten sie um die matten Lämpchen, die für sie brannten, und um die Schwellen, die sie nicht überschreiten konnten. Der Sturm trug ihren sehnsüchtigen Chor: Nimm uns Tote wieder, o Leben! Hüll' uns Tote ein in dein Licht, o Leben! Küß uns Tote mit deinen wilden Küssen, berausche uns mit deinen schimmernden Tränen! Setz uns deinen Rosenkranz auf, o Leben, wenn auch die Rosen verblühen und die Dornen uns blutig ritzen! Setz uns deine Dornenkrone auf, o Leben, wenn auch nur *eine* Rose zwischen den Dornen aufblüht und uns duftet aus ihrem tauigen Kelch!"

Erzählungen bis 1899

Neben den beiden Romanen entstehen in diesem Jahre kleinere Erzählungen: „Der Mondreigen von Schlaraffis" (1896), „Teufeleien" (1897), „Hadewig im Kreuzgang" (1897), „Fra Celeste und andere Erzählungen" (1899). Durch einige, wie die Titelerzählung der letzten Sammlung rauscht das „Sturmlied" des Lebens wie durch die Romane. Ein Lebenshungriger, Liebeshungriger ist Fra Celeste, der wortgewaltige Buß- und Sittenprediger, der die todkranke Geliebte, eifersüchtig selbst auf den Tod, umbringt und sich selbst ins Meer stürzt. Man denkt an Conrad Ferdinand Meyer, wenn zuletzt die übermächtige Person des Paters wie ein Blitz in die Tiefe verschwindet. Andere Erzählungen

sind mehr Gaben eines graziösen Spieles der Phantasie, mehr Gaben auch der Ironie, die von je die Waffe romantischer Künstler war, und mehr Gaben eines wundervollen Humors. Gern wählt Ricarda Huch das ausgehende Mittelalter und das 16. Jahrhundert als zeitlichen Hintergrund: da neckt als Teufel verkleidetes Liebesvolk das würdige Alter, ein grausig-humorvolles Gemälde schildert den Weltuntergang vom Jahre 1599, Legendentöne werden angeschlagen, man spürt den Einfluß des von Ricarda Huch vergötterten Meisters Gottfried Keller. Ricarda Huch.

Für viele ist mit diesen Werken die Bedeutung Ricarda Huchs erschöpft. Viele wollen namentlich die größeren Romane nach den Skizzen „Aus der Die späteren Romane und Erzählungen



Triumphgasse“ nicht mehr gelten lassen. Am ehesten noch „Vita somnium breve“ (1902), jenen melancholischen Hymnus mit dem Refrain „O Leben, o Schönheit . . .“, aber nicht mehr den Roman „Von den Königen und der Krone“ (1904), nicht mehr den großen historischen Roman der „Geschichten von Garibaldi“, von denen bisher „Die Verteidigung Roms“ (1906) und „Der Kampf um Rom“ (1908) erschienen sind, während der letzte Teil, Garibaldis Ende in Enttäuschung, Gram und Bitterkeit, Krankheit, Alter und Schmerzen, noch fehlt. Man will in allem nur ein kraftloses Wollen und die Unfähigkeit zu jeder Gestaltung sehen, die ein Taumel schöner Wortklänge nur verhüllen *soll*, nicht verhüllen *kann*. Kompositionslosigkeit wirft man der Dichterin vor, deren Szenenfülle jedem Versuche spottet, eine kurze gerade Handlungslinie, die packend steigt und packend fällt, zu finden. Und gewiß: Handlungslinien so zu ziehen, daß ein einfaches rhythmisches Spiel entsteht, ist ihre Sache nicht. Doch das will Ricarda Huch auch nicht! Wenigstens nicht in ihren Romanen.

Ricarda Huch

Nach ihrer Auffassung vom Leben ist auch ihre Kunst ein ruheloses Steigen, Sinken, Treiben, Fluten. Sie drängt viel mehr Schicksale, viel mehr seelisches Erleben, viel mehr Menschen als früher in ein Werk zusammen, am meisten in ihrem Versuche, Garibaldi zu einem modernen mythischen Helden zu machen. Sie verlangt von dem zuerst ratlosen Leser ein noch längeres Verweilen, ein Überträumen jeder Szene mit geschlossenen Augen; dem aber, der das kann, erschließen sich so viele Schönheiten, daß er noch nicht an das immer wieder ausgesprochene Urteil von der erlahmenden Kraft der Dichterin glaubt. Er sagt sich: noch ist ihr Humor so lebendig wie einst: den „Teufeleien" des ersten Jahrzehnts stellen sich als ebenbürtig die drei scherzhaften Erzählungen der „Seifenblasen" (1905) und „Der Hahn von Quakenbrück" (1910) an die Seite.

Literarhistorisches und Kulturhistorisches

Noch gelingt ihr zu ihren literarhistorischen Kunstwerken: „Blütezeit der Romantik" (1899) und „Ausbreitung und Verfall der Romantik" (1902) ein gleichwertiges kulturhistorisches Gegenstück in den „Merkwürdigen Menschen und Schicksalen aus dem Zeitalter des Risorgimento" (1909). Noch gelingt ihr aus solchen Vorstudien heraus ein Roman wie „Das Leben des Grafen Federigo Confalioneri" (1910). Noch ist auch ihr Blick nicht einseitig dem italienischen Volke und seiner Vergangenheit zugewandt, sonst hätte sie nicht 1909 eine in russischen Revolutionskreisen spielende Erzählung „Der letzte Sommer" schreiben können, die alle, die nun schon die Dichterin rubriziert hatten, verblüffen mußte nicht nur durch die kunstvolle Art, in der sie die Briefform zur Charakteristik verwandte, sondern durch die Klarheit und Schärfe der Charakteristik und — die Einfachheit ihrer Handlung. Und schließlich: noch ist Ricarda Huch leidenschaftlich wie einst und kann die Leidenschaft formsicher bändigen: das beweist nicht die geringste Gabe dieser Jahre, beweisen die „Neuen Gedichte" (1907), die der früheren Sammlung „Gedichte" von 1891 und 1894 an Wert nicht nachstehen, wie sie auch schon in der Anordnung gleich jenen ein reizvolles Kunstwerk sind.

Lyrik

Man kennt Ricarda Huchs Lyrik weniger als ihre Erzählungen. Erst 1908 konnte die zweite Auflage ihrer „Gedichte" erscheinen. Man hört auch oft, ihre Verslyrik habe nicht die unmittelbare Gewalt ihrer Prosalyrik, der Zwang zur Form habe ihr die Unbefangenheit genommen. Kein Urteil, sondern ein Vorurteil! Stockt und staut etwa der Strom ihres lebensheißen Gefühls in einem Gedichte wie „Unersättlich"?

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl
Klang und duftendem Blütenguß
mein verlangendes Herz einmal
füll mir, seliger Überfluß!

Aus dem Meere des Wissens lass'
satt mich trinken in tiefem Zug!
Gib von Liebe und gib von Haß
meiner Seele einmal genug.

Gib mir ewiger Jugend Glanz,
gib mir ewigen Lebens Kraft,
gib im flüchtigen Stundentanz
ewig wirkende Leidenschaft!

Gib, daß Tau der Erfüllung mir
in die Schale des Herzens fließt,
bis sie, selber verschwendend, ihr
überschäumendes Glück ergießt!

Ist das Beste vom Duft und Schimmer dieser Welt durch den Vers verloren gegangen in einem Gedicht wie „Ankunft im Hades"?

In des Hades Grüfte trat ein neuer Gast.
„Sei, Genosse, uns willkommen!
Sprich, was du vernommen
auf der Erde schönen Fluren hast.

Sprich uns von der vielgeliebten Sonne Glanz
und von rosenroten Wangen;
sag, ob fröhlich schwangen
kleine Mücken den geschwinden Tanz.

Sahst du Liebchen Hand in Hand beim Abendmond?
Über unsern Leichensteinen
sahst du uns beweinen
jene Schar, die froh im Lichte wohnt?

Ihnen strömt der Tränen holder Tau,
der befreit und löst die Schmerzen,
wie das Eis im Märzen
Frühlingswinde wonnevoll und lau."

— „Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
Mit hinab in eure Grüfte
nahm ich Veilchendüfte:
diesen vollen Strauß an meiner Brust." —

Seht, da ruhn die Danaiden; von der Qual
muß auch Tantalus sich wenden;
jäh aus müß'gen Händen
stürzt der Stein des Sisyphus zu Tal.

Sicherlich nicht! Aber eine Empfindung freilich drängt sich auf: Ricarda Huch, die Farbenfrohe, die Wortfrohe, die Gleichnis- und Bilderfrohe spart Farben, Worte, Gleichnisse, Bilder; schlicht wie das Volkslied sein scheint fast das Gesetz, wenigstens der „Gedichte". Sie vermeidet weiche Glätten, bewußt wie es scheint: Härten der Sprache, meint sie, schützen „vor der leidigen Virtuosität und Eleganz, die jeder Unfähigkeit ein Ansehen gibt und worin jedes etwaige Eigenleben schwindet."

Stoffwelt der Lyrik

Mit Unrecht hat man Ricarda Huchs Gedichte als zu gedankenbeschwerte Reflexionsdichtungen entwerten wollen. Zunächst ist nur ein geringer Teil Gedankendichtung. Und da ist alles entweder sinnliche Vergegenwärtigung, Verbildlichung — man lese etwa ein Gedicht wie „Prädestination" — oder alles ist aufgelöst in ein Gedankendichten, ein lyrisches Träumen, wie denn auch ganz bezeichnend ein solches „philosophisches" Gedicht „Träumerei" heißt. Geschichte und Sage spiegelt ein größerer Stoffkreis. Gut treffen die Lieder „Aus dem 30jährigen Kriege" den Ton des 17. Jahrhunderts:

Horch, Kind, horch, wie der Sturmwind weht
und rüttelt am Erker!
Wenn der Braunschweiger draußen steht,
der faßt uns noch stärker.
Lerne beten Kind, und falten fein die Händ',
damit Gott den tollen Christian von uns wend'!

Den nach Unendlichem Verlangenden gehört die Liebe der Dichterin, wie einem Peter den Großen. Aber auch ein Salomebild gelingt ihr. Aus den Naturgedichten spürt man die Nähe des Hochgebirges, das die eine Zeitlang in Zürich als Sekretärin an der Stadtbibliothek lebende Dichterin liebte und das ihr zum Symbol einer „makellosen Welt" ward. Das unerschöpflichste Reich ist für Ricarda Huchs Dichtung der Tod und die Liebe. Als Sämann und

Ricarda Huch

Schnitter, als Schenk, als Schiffer, als Fischer erscheint der Tod, begehrt und unbegehrt, verflucht und gesegnet. Aber ihn überstrahlt die Liebe. Sie nimmt in Ricarda Huchs Lyrik den ersten Platz ein. Ricarda Huch ist sonst nicht ihre unbedingte Verherrlicherin. „Im modernen Leben wie in der modernen Kunst", meint sie, „ist der Liebe zuviel Platz eingeräumt, und es gehört das zu den bedeutendsten Ursachen und Kennzeichen der Kränklichkeit und Schwäche unserer Zeit." Aber die „Neuen Gedichte" sind ganz, die frühere Sammlung ist bald zur Hälfte Liebesdichtung. Eine Fülle erlebnisgesättigter Stimmungen ist in oft nur wenige „Liebesreime" gebannt. Ton und Rhythmus der ersten Sammlung sind schlichter:

Um bei dir zu sein,
trüg' ich Not und Fährde,
ließ' ich Freund und Haus
und die Fülle der Erde.

Mich verlangt nach dir,
wie die Flut nach dem Strande,
wie die Schwalbe im Herbst
nach dem südlichen Lande.

Wie den Alpsohn heim,
wenn er denkt, nachts alleine,
an die Berge voll Schnee
im Mondenscheine.

In der zweiten Sammlung ist der Ton voller, farbenreicher die Sprache, glühender das Gefühl, kunstreicher die Form:

Wenn je ein Schönes mir zu bilden glückte,
war's, weil ich hingegeben deinem Wesen,
mit meiner Seele mich in dich verzückte,

und, wie der Winzer nach dem Traubenlesen
erglüht und schwankt in Purpurgeist gebadet,
wie Kranke, die nach tiefem Schlaf genesen,

wie ein Geliebter, den ein Gott sich ladet,
ihm teilt an goldnem Tisch des' Nektars Blüte, —
zurück mir kam mit Harmonie begnadet,
lebendgen Feuers Wogen im Gemüte.

In ihrem Kellerbüchlein hat Ricarda Huch von den „vielen Gedichten, die einem, solange man jung ist, der eigenen poetischen Stimmung zu entsprechen und das eigene Gefühl klangvoll auszudrücken scheinen," die wenigen geschieden, „die einen durchs Leben begleiten, scheinbar sich mit einem entwickelnd." Ich glaube, die besten ihrer eigenen Gedichte sind von dieser Art.

Zeichnung von E. Medizs-Pelikan zu Ricarda Huch: Aus der Triumphgasse. Verlegt von Eugen Diederichs in Jena

Isolde Kurz

Im Jahre 1853 ist Isolde Kurz in Stuttgart geboren, sie ist bald elf Jahre älter als Ricarda Huch, und man rechnet sie gewöhnlich, obwohl alle ihre Bücher erst im Zeitalter der jungen, neuen Literatur erschienen sind, zur älteren Generation. Seit ihren „Gedichten" (1889) und ihren „Florentiner Novellen" (1890) heißt sie auf Grund einer vermeintlichen Beobachtung oder Vermutung eine Schülerin Conrad Ferdinand Meyers. Es hat ihr nichts geholfen, daß sie erklärte: ich kannte damals, als ich meine „Florentiner Novellen" schrieb, Meyer noch gar nicht, da ich in Florenz lebte, nur mein Vater, Hermann Kurz, war mein Lehrer! — die Literaturgeschichte, die jene Vermutung nun schon zur Tatsache gewandelt hat, wird so bald nicht von ihrer Charakteristik lassen. Und doch hätte schon ein Blick in ihre Gedichte zu der Erkenntnis genügt, daß die Übermacht der großen Erinnerungsbilder, die sie umgaben, eine ähnliche Natur eine Zeitlang zu jenen alten Renaissancemenschen ziehen konnte.

Isolde Kurz

Photographie im Besitz von Fräulein Kurz

In den Gedichten kämpft anfangs die Schwäbin mit der nach dem Süden und seiner griechisch-italienischen Schönheit Verlangenden einen nicht glücklichen Kampf. Etwas nüchterne, im Rhythmus schwerfällige, unmelodiöse Versgebilde können tote Requisiten wie die Bogen und Pfeile Amors nicht beleben. Die Tochter des ältesten Freundes und begeistertsten Kenners von Mörike hat zunächst nichts Beschwingtes. Versuche, in der Liebe zu scherzen, mißlingen, dafür gelingt ihr aber in ihren kurzen Reimversen ein geistreiches, witzig-satirisches, etwa im Tone von Goethes Fragmenten vom „Ewigen Juden" gehaltenes Gedankengedicht wie das „Weltgericht", das ihr Landsmann Vischer am meisten liebte. Wunderbar grotesk die Szene, in der Gott der Herr am Abend des sechsten Schöpfungstages den Satan als hellsten Kopf seines Reiches um ein Urteil bittet und nach einem Generallob seiner Produktivität erfahren muß, daß dem Schöpfungswerke die Moral fehle:

Lyrik

Isolde Kurz

Ihr habt den klassisch großen Stil,
doch miss' ich schwer die Einheit;
euch fehlt das strengre Kunstgefühl
für Maß und Formenreinheit,
ihr stürzt vom Ideale
kopfüber ins Triviale.
Dies Übermaß von Phantasie,
wer möcht' es euch verübeln?

Ein jugendliches Kraftgenie
befaßt sich schwer mit Grübeln.
Drum lass' ich die Ästhetik
und spreche nur von Ethik.
Das Eine, Herr, verletzt mich tief:
Um die Moral, da steht es schief.
Hier bin ich unerbittlich:
Der Autor wirke sittlich!

Der Aufenthalt in Italien und ein lange nachhallendes Liebeserlebnis beschwingen dann die Verse und geben ihnen Melodie und Klang. Jetzt erst gelingen Landschaftsbilder, und nicht nur italienische Sommer-, sondern auch nordische Winterstimmungen. Jetzt durchstrahlen und durchdunkeln die Lichter und Schatten erlebter Liebe die Liebesgedichte. Doch die hellen Klänge sind seltener. Einem kurzen Jubel erfüllter Sehnsucht folgt die lange Klage über den frühen Tod des Geliebten. Über das ganze Buch sind die Totenklagen verstreut, und zuletzt vereinigt der Zyklus „Asphodill" die bängsten, schönsten zu einer in der deutschen Literatur einzig dastehenden Sammlung von Elegien einer Braut. Am Anfang stehen Stanzen und Sonette, deren festes Gefüge doch heimlich bebt, die mit ihren suchenden, fliehenden, wiederkehrenden Reimen die Stimmung der Verlassenen, das Bild des Geliebten immer wieder Beschwörenden widerspiegeln. Daran schließen sich Gedichte in wechselndem Rhythmus. Ruhelos gedenkt die Verlassene der „ersten Nacht" im Grab. Die Stunden schleichen dahin, die Tage. Dumpfer wird der Gram, der Schmerz erstarrt:

Müd' und ausgeweint,
stilles Herz, des Sonne nicht mehr scheint!
Ringsum senken sich die Schatten,
leiser atmend will der Gram ermatten,
wie ein Kind, das sich in Schlaf geweint.

Ja, du fandst die Ruh!
Du trankst mir einen Becher Lethe zu.
Dir ward schon dein Wille,
harre, Lieb, die kleine Stille,
bis ich schlummern darf wie du.

Mag die Welt nicht seh'n,
Sonne auf- und niedergeh'n.
Träume spielen und verwehen,
weiß nicht mehr was mir geschehen,
halb im Schlummer
sagt mir noch ein dumpfer Kummer,
daß mir schweres Leid geschah'n.

Horch, was mag das sein?
Groß zur Türe tritt's herein.
Stiller Mohn, der alle Schmerzen stillt,
kränzt das bleiche, liebe Bild,
an gesenkter Fackel stirbt der Schein,
Führ' zur tiefen Ruh mich ein.

Sie fühlt in tiefem Harm, wie die andern über den Tod bald hinwegkommen, den Toten vergessen, mit Grauen und doch ergebenem Bescheiden, wie das Leben sie selbst weiter wegführt:

Ohne Spur dahin!
wie ein Rauch zerstoben!
Jahre sind geschoben
zwischen mich und ihn.

Zögernd tritt der Fuß
in des Lebens Mitte,
wo ich Schritt nach Schritte
weiter von ihm muß.

Florentiner Novellen.

In ihren schönen Erinnerungs- und Bekenntnisgedichten, die von ihrer Entwicklungszeit erzählen, gedenkt Isolde Kurz auch der Wirkung der italienischen Stadt, in der sie lange lebte, der Wirkung von Florenz. Die „Last des ungeheuren Erbes" erstickt und bedrängt die Brust. Man kann sich der großen

Toten nur dadurch erwehren, daß man sie lebendig macht, mitternachts die Geister aufstört. Und sie kommen und „erzählen, jeder, was er war und schuf,

Isolde Kurz

Und so vertraulich ward die luftige Schar,
daß ich bei ihnen wie bei Freunden war,
sie an mich band und keine Stunde mied,
ja, fast den Klang der Stimmen unterschied.
Ich kenn' sie alle, die im Ruhmeshafen
von Santa Croce, San Lorenzo schlafen . . .

Das Buch dieser Geisterbeschwörung sind die „Florentiner Novellen". Der Geist der Renaissance, „jener schönen und übermütigen Zeit, jener zweiten Jugend der Menschheit", der Geist ihres Aufgangs, ihrer Mittagshöhe in Kunst, Wissenschaft und Weltanschauung, ihres Untergangs „unter Blut und Greueln" ist der unsichtbare Held. Zwei große Gestalten stehen immer im Hintergrund: Lorenzo, der Mann der weltlichen Macht, der Kunstenthusiast und Bekenner der Schönheit, vornehm und gemessen, und Savonarola, der religiöse Fanatiker und verzückte Asket, demagogisch erregt. Die soziale Struktur der Zeit gibt die erste Novelle wieder, „Die Vermählung der Toten", die Geschichte von der Liebe der schönen Ginevra, einer Grandentochter zu den Popolanen Leonardo Rondinelli. Zu den „Humanisten" führt die zweite, zu Kunst und Religion die dritte Novelle „Der heilige Sabastian". In der letzten „Anno Pestis" klingt die Renaissance aus: noch einmal ertönen Lorenzos Verse: „Quant è bella giovinezza . . ." Man vergleiche etwa diese Novelle von der Liebesnacht, die das Leben von Jahren in ein paar Nachtstunden zusammendrängen möchte, mit Schnitzlers „Schleier der Beatrice": Isolde Kurz, eine wie Ricarda Huch ganz männliche Natur, hat die festere Hand.

Wäre Isolde Kurz eine Schülerin Conrad Ferdinand Meyers, sie wäre in der Vergangenheit geblieben. Aber ihr war die Gegenwart nicht „zu roh und zu nah". Nach gegenwärtigem Leben verlangt sie selbst in jenem Erinnerungsgedicht, das die Renaissance feiert. Und so spielen nach einem heiteren, tiefsinnigen, das ganz Abstrakte verkörpernden Ausflug in ein metaphysisches und mythologisches Traumland (Phantasien und Märchen 1890) die Novellen ihres nächsten Buches, der „Italienischen Erzählungen" (1895) in unseren Tagen. In Italien zwar bleibt sie. Nach ihrer Meinung gibt es hier mehr „ungeschminkte und ungezierte Menschlichkeit", als in Deutschland, wo alles „nuancierter und blässer" ist. Der einfache Ausdruck der Leidenschaften klingt ihr nirgends so natürlich wie in Italien. Von den sechs Erzählungen hat jede ihren eigenen Ton, ihre eigene Stoff- und Hintergrundsgedankenwelt. Italienisches Volksleben schildern „Pensa" und „Die Glücksnummern", mehr die vornehmere Welt die erste, die Welt der kleinen Leute die zweite. Italienische Mittagsstimmung bannt das „Mittagsgespenst", das weiße Phantom des Südens, das mehr ängstigt als das verschwommenste nordische Spukbild; das in der öden, sonnenverbrannten, schattenlosen Campagna den Einsamen anstiert mit seinen „kalten, wie von der Helle abgeblaßten Seemannsaugen, die die ungeheuren Weiten von Wüste und Ozean in sich getrunken haben — das zu Haus ist in Pisa zur Mittagszeit, mehr noch in San Gimignano, der geheimnisvollen Stadt mit ihren himmelhohen Türmen und Türmchen. Den Fremden in Italien gelten die erste und die letzte Erzählung, die geist- und gedankenreichsten der Sammlung. Die erste: „Schuster und Schneider", ist wohl ein verhülltes Bekenntnis der Dichterin.

Italienische Erzählungen

Isolde Kurz Das Schicksal einer Liebe gibt ihr Gelegenheit, zwei großen Typen von Menschen zu unterscheiden: die Schuster und die Schneider. Die Schuster, das sind die breitspurigen, weitherzigen, sinnenfrohen Temperamentsmenschen; die Schneider, das ist die feinspurige, spitzige, die kluge, oft superkluge, spekulierende, weit ausspähende, rechnende Hälfte der Menschheit. Sie liegen miteinander in ewigem Krieg, nur die Genies sind beides zugleich. Unzweifelhaft, wem die Dichterin zuneigt, sie steht hinter dem redseligen lustigen Literaten Neukomm, der für ein frohes, freies Schustertum eintritt:

„Es ist traurig, daß in der Welt das Talent zu einem frohen freien Schustertum ganz zu erlöschen droht. Blicken wir uns um im Leben, in der Kunst, in der Literatur, was sehen wir? Keinen Griff ins Volle, kein ganzes Menschentum, keine Freude am Sein, die sonst ihr Licht über weite Kulturstrecken warf — überall Nebenzwecke, soziale Probleme, Erdenangst, der Krampf der Nadel, engster Schneidergeist. Meine Freunde, treten wir zusammen, gründen wir einen Schusterbund, einen Bund der Glücklichen und Freien. Werden wir wie die Griechen waren. Nicht Stich für Stich mit der feinen spitzen Nähnadel, mit der breiten Schusterahle wollen wir unser Leben zusammenschustern."

Die letzte Erzählung endlich: „Ein Rätsel" ist ein geistreich mystisches Spiel. Sie ist die Niederschrift eines Menschen, der nicht weiß, wer er ist. Sein Name ist ihm entschwunden. Er ist, aber er weiß nicht, wer. Auf dem Campo Santo hat jeder seinen Namen, nur er nicht. Und sonst weiß er alles: nein, er ist nicht krank, etwas anderes ist mit ihm vorgegangen. Er ist „durchgebrochen durch den Boden des Ichs, durchs Gesetz der Individuation, hindurch, hinab ins reine Sein, auf den Urgrund der Dinge". Er ist wie der, von dem die Vedas sagen: „Er geht umher lachend, essend, spielend, froh mit Frauen, Wagen und Pferden, nie des angeborenen Körpers gedenkend." Er fühlt sich in einer höheren Existenz, „alle Geisteskräfte verzehnfacht, seitdem das Ich keinen Bruchteil mehr davon aufzehrt". Er ist „der, der immer ist, aber nie wird, noch vergeht, der wahrhaft Seiende". Die Dinge des Scheinlandes sind für ihn nicht mehr vorhanden. Man sucht ihn zu internieren: er entwischt und höhnt die Galeerensklaven des Ichs: „Ich wandre, schreibt er, und denke das Undenkbare, ich erlebe in mir alle Zeit von der Geburt des Seins und das Chaos bis auf diesen Tag. Ich sehe die goldgrüne Schlange der Ewigkeit um den Baum der Erkenntnis geringelt." Und das Manuskript schließt: „Ich bin schon durchgebrochen durchs Ich, jetzt will ich auch das Sein verlassen, ich will weiter, tiefer, ein Stockwerk tiefer."

Man sieht schon aus dieser kurzen Charakteristik ihrer Hauptwerke: Isolde Kurz ist eine jener seltenen Künstlernaturen, denen nie ein früheres Werk zum Schema eines späteren wird. Sie hat das in erzählenden und schildernden Werken, von denen „Die Stadt des Lebens" — Schilderungen aus der Florentinischen Renaissance — (1902) das bekannteste geworden ist, ebenso bestätigt wie in ihren Aphorismen „Im Zeichen des Steinbocks" (1905) und den „Neuen Gedichten" (1905), die herber, satirischer sind wie die der früheren Sammlung. Und diese Vielartigkeit wird ihrem Werke und ihrer Person einen tieferen Nachdruck sichern als so manchem und mancher mehr „Modernen", die nur ein Nuancenschema immer wieder nuancieren.

Wilhelm Weigand

Wilhelm Weigand

„O Leben, o Schönheit!" — dies Grundmotiv der Ricarda Huch und der Isolde Kurz ist auch das Grundmotiv der Kunst Wilhelm Weigands. Es bestimmt die Stellung des Essayisten zu seinen Problemen, zu Fragen und Persönlichkeiten der Gegenwart und Vergangenheit, es bestimmt die Stimmungs- und Gedankenwelt seiner Erzählungen, seiner Gedichte, seiner Dramen. Die Schönheit als Lebenssinn, als Lebensfülle bestimmt Weigands Sprache, seine Art zu charakterisieren, seine Satiren und Hymnen, seine Idyllen und Elegien. Schönheit ist die nötige Verklärung und Klärung, Schönheit allein läßt den Menschen „im bloßen Sein unbegriffene Seligkeiten kosten", sie gestaltet die wirren Gefühle zu „seliger Unrast" (ein Lieblingswort Weigands), „Schönheit ist Tugend", ist lustvolles Leid und leidvolle Lust, ist das ewig die Seelen erneuernde Jungbad, ist im Leben das Letzte, das „Unnennbare", „Namenlose", das selige Ende, das Ziel:

Alles muß in Schönheit enden,
Sternenreigen, Sternenspiel!
Täglich steigen Schicksalswenden,
Schönheit ist des Lebens Ziel.

Der Kritiker

Obwohl Weigand im Geburtsjahre der Naturalisten, 1862 (zu Gissigheim in Baden), geboren ist, war er doch nie Naturalist. Schon seine ersten dichterischen wie kritischen Werke weisen ihn scharf ab. In den satirischen Sprüchen und Liedern seiner „Rügelieder" (1892) nennt er den Naturalismus eine Lästerung der Schönheit, geistlos ist seine schildernde Methode. Systematischer setzen sich seine gedankenreichen, formschönen Essays („Essays" 1891 und 1894, „Das Elend der Kritik" 1895) mit ihm auseinander. Der Naturalismus ist Weigand „das große Fragezeichen kleiner Geister"; er fürchtet von ihm eine Verbürgerlichung der Literatur, dem Naturalisten gelte leicht der Trottel soviel, wie das Genie, das Kulturen in sich umfasse. Nicht dem neuen naturalistischen sozialistischen Frankreich, sondern dem alten aristokratischen Frankreich gehört Weigands Liebe. Er ist einer der feinsten Kenner und Liebhaber seiner hohen Kultur und exklusiven Lebenskunst. Er ist wie geschaffen zum Herausgeber der „Briefe des Abbé Galiani" (1907) und des „Gargantua und Pantagruel" (1906) von Rabelais. Aber seine Essays gelten deshalb nicht nur dem achtzehnten oder einem früheren Jahrhundert. Mit Voltaire und Rousseau beginnen sie, führen zu Taine und Sainte-Beuve und enden mit einer Psychologie der Décadence und des 19. Jahrhunderts. Eine eigene Schrift über „Friedrich Nietzsche" (1893) ist einer der ersten Versuche einer unparteiischen Charakteristik dieses Kritikers der Décadence.

Der Dramatiker

Der Zahl nach überwiegen unter den Werken Weigands die Dramen. Man bedauert am meisten an seinen modernen Dramen, daß der Dramatiker Weigand nicht wenigstens eine Zeitlang durch die naturalistische Schule ging. Seine Technik ist allzu sorglos: die Personen kommen und gehen, sie charakterisieren sich selbst, der Dialog hat papierne Stellen. Ihre Probleme freilich fesseln, wenn man von den allzu leichten, ins Possenhafte umschlagenden Lustspielen absieht. So ist das Drama „Vater" (1894) ein Vererbungsdrama, aber keines mit einem niederdrückenden Schlusse: der Degenerierte erschießt sich und sein Kind; was nicht lebensfähig ist zu einer Höherentwicklung, tilgt sich selbst aus. So sieht das soziale Streikdrama „Macht" (1895) im Bedürfnis nach Macht die

Moderne Dramen

Wilhelm Weigand

geheime Triebfeder der sozialen Bewegung und charakterisiert gut die Wendung der Jugend von sozialen Idealen weg zu künstlerisch individualistischen. So ironisiert die Künstlerkomödie „Der Dämon" (1898) — die Umarbeitung von 1904 trägt den Titel „Lolo" — die künstlerische Mode der hypersensitiven extravaganten Nervenkünstler. So sind die Dramen „Agnes Korn" (1894) und „das Opfer" (1896) Variationen des Zeittraumes von den „neuen Menschen". In „Agnes Korn" ist er eine Illusion, im „Opfer" ist er nahe, sich zu erfüllen. Der Hauptcharakter und das Hauptproblem ähneln auffallend denen von Dehmels Mitmensch. Auch bei Weigand opfert sich einer für *den* Menschen auf, der die Erfüllung seines Menschenideals bedeutet; er macht ihm die Bahn frei, indem er einen Nichtswürdigen, der ihm den Weg vertritt, zum Duell reizt und niederknallt. Es stehen wie bei Dehmel stählerne Worte in dem Drama: „Wer von seinem Schicksal zerbrochen wird, der war es wert, daß es ihn zerbrach." Oder: „Man muß die Fäulnis aus der Welt hinausschaffen, wo man sie findet. Das ist *meine* Moral, die Moral einer größeren Zukunft."

Florian Geyer

Bekannter als die Gegenwartsdramen sind Weigands historische Dramen, sein „Florian Geyer", sein Dramenzyklus „Die Renaissance". „Florian Geyer" (1901) ist das Drama von der Ahnung eines neuen deutschen Frühlings. Am reinsten schaut ihn der Ritter Florian Geyer, der Mann der inneren Gesichte, der die Kunst lieb hat, der „mit hohen Gedanken in einer Welt von Bildern" lebt, der die Welt „im Glück sieht, das morgen blüht"; der Edle, dessen heilige Sache der Pöbel schändet, der sterben muß, ehe er sein Werk getan, das Opfer, das ein „dunkles Schicksal einem helleren bringt". Weigands Drama zerfließt nicht so wie das gleichnamige Gerhart Hauptmanns in Berichte und Diskussionen, es ist bewegungsreicher; sein Stil ist dramatischer, es ist wohl auch historisch echter: ein Drama aber ist auch Weigands „deutsches Trauerspiel" nicht geworden, und an dichterischen Einzelschönheiten ist Hauptmanns Werk reicher.

Renaissance-Zyklus

Dem Drama von der Ahnung eines deutschen Frühlings war der Zyklus von dem italienischen Welt- und Kunstfrühling, seinem Anfang und seinem Ende, 1899 vorausgegangen. Aber schon vor 1890 sind einzelne Teile des späteren Renaissance-Zyklus entstanden. Viel mehr als in den anderen Dramen Weigands überglänzen hier die lyrischen Stellen die dramatischen. Auch ist nicht alles originell: manche Figur, manche Szenen, manche Episode erinnert an berühmte klassische Dichtungen, an Romeo und Julia, an Hamlet, an Schiller oder Lessing; auch Gobineau und Jakob Burckhardt verdankt Weigand manche Anregung: aber welcher Dichter von Renaissancedramen verdankte denen nichts!

Tessa

In das Siena des Jahres 1490 führt der erste Teil, die Tragödie „Tessa". Ein Liebesdrama, zugleich das Kulturbild einer Stadttyrannis. Das Höflingsleben, die Stutzerwelt, das adlige Raufboldtum, die geistreiche Lasziviät wird

Savonarola

gut lebendig. Florenz ist der Schauplatz des „Savonarola". Das Bild der Zeit vertieft sich durch die Blicke in das Ringen der Weltanschauungen, die in einer Technik des Aussprechenlassens von ihren Vertretern begründet werden. Dann

Cäsar Borgia

bringt der dritte Teil, die Bühnendichtung „Cäsar Borgia" das Drama des größten Kondottiere, der die kleinen in Sinigaglia umbringt, des übermenschlichen Ungeheuers, das den Bruder mordet, vor dem der Vater zittert, das dabei den großen Traum von der Einheit Italiens träumt. Ein Menschenalter später

Lorenzino

spielt das vierte Stück „Lorenzino", das beste Drama Weigands. Das traurige Ende der Renaissance ist da. Im Ungeheuer Cäsar Borgia lebte doch noch *ein* großer Gedanke. Kein Gedanke aber lebt jetzt, 1537, im Herrscher von Florenz.

Wilhelm Weigand

Verlag von Eugen Salzer in Heilbronn

Herrscher? Das ist zuviel. Der Herzog Alexander de' Medici herrscht nicht, er köpft die Männer und schändet die Mädchen und Frauen. Das Volk grollt, aber es duldet's, zur Gelegenheit zu einem Witz wird ihm auch das Schlimmste. Der Adel grollt, aber er duldet's, wenn er auch mit Verschwörungen spielt. Eitel auf frühere Größe lebt alles ein „laues Leben ohne Schöpferdrang und heilge Not", ein Leben „für verschlemmte Knechte". Nur in einer Seele lebt noch römischer Adel und der Mut der Tat, in dem Vetter des Herzogs, in Lorenzo, genannt Lorenzino. Er kennt die Not der Zeit, die Tragik eines Geschlechtes, das nur aus „Kennern" besteht, das sich „mit reinsten Hochgefühlen mästet" und alles weiß. „Wir wissen alles, alles! Bah — als ob das Wissen je die Größe machte! Ein furchtbares Geschlecht der Unfruchtbaren spielt jetzt die erste Rolle auf der spanisch steifen Bühne dieser späten Welt und schreit von Schmach und Tyrannei in jeder feigen Ecke." Lorenzino haßt die Künstler, die von allen Blüten nippen, die zu schaffen wähnen, wenn sie, als Wissende, die Schönheiten zusammentragen, zusammenbetteln. Er weiß, wie es leichter ist, mit großen Künstlern, als mit der Natur zu verkehren: „Ein Affe der Natur kann noch ein Halbgott werden; eines Meisters Affe niemals." Er ist, der einzige Nicht-epigone unter lauter Epigonen, der alten Schönheit müde. Aber diesen einen

Wilhelm Weigand

haßt man fast noch mehr als den Herzog, weil er, scheinbar ein Narr des Herzogs, über jede Schandtat des Vetters einen Witz reißt; man haßt diesen zynischen Philosophen, der den Feigen spielt, die vermeintliche Memme, die keinen nackten Degen sehen kann, den ironischen, sarkastischen Spötter, den Mann mit dem Lächeln, das Verachtung ausdrückt und das man nicht versteht, das wandelnde Geheimnis, das unbelauscht tiefste Schwermut zeigt und den ihn Überraschenden dann hohnlachend mit einer Zote begrüßt, bis ihm endlich keiner mehr glaubt, kaum die Mutter, kaum die Jugendfreundin. Aber sein Inneres beschäftigt nur der Brutusgedanke der Rache an diesem Alexander, diesem Schlächter, diesem Metzgerknecht, der die Häuser und Klöster zu Bordellen macht, dem Lorenzinos Hohn und Schmerz einmal nachruft: „Ein Hengst, ein Hengst ist Herzog in Florenz." Aber Lorenzino scheitert tragisch. Da er, um den Herzog sicher zu machen, tiefer noch im Schmutz waten, dabei Glanz, Kraft und Ehre seiner Jugend opfern mußte, fällt durch die Wahl dieser Mittel der Fluch des Zeitalters auch auf ihn. Die Jugendgeliebte, der eine Preis, tötet sich, da sie an der Redlichkeit seines gewagten Spieles zweifelt, und der andere Preis — Florenz durch ihn frei! — entgleitet ihm: man wählt nicht ihn, sondern einen jüngeren Vetter, ein anmaßend eitles, hämisches, phrasenhaftes Bürschchen; Lorenzino wird von einem Meuchelmörder erstochen. Italiens große Zeit ist dahin.

Der Erzähler

So viel Erlebtes und Erlittenes — erlebt und erlitten ist das Kennerlos — ein Drama wie „Lorenzino" auch enthält, originaler entfaltet sich Weigands Kunst in seinen erzählenden Werken und in seiner Lyrik. Gleich sein erster

Die Frankenthaler

Roman „Die Frankenthaler" (1889) ist ein Werk reifer Erzählungskunst. Im zeitlichen Rahmen eines Jahres, das der junge Dr. medicinae Heinrich Merkel in Frankenthal verlebt, entfaltet sich das Tun und Treiben der kleinen Frankenstadt in typischen Gegenwartsbildern und Vergangenheitserinnerungen. Ein liebenswürdiger Humor und eine überlegene, aber liebevolle Beobachtungskunst schildern die Eigentümlichkeiten der an Sonderlingsnaturen und Sonderlingserscheinungen reichen Frankenthaler Rasse. Aber die Enge eines Kleinstadtlebens ist geschaut aus der Fülle des Lebens der Gegenwart, und die Kunst der ein wenig ironischen Zeichnung der Menschenwelt ergänzt, hebt oder kontrastiert die Kunst der Schilderung eines hingebungsvollen Aufgehens in köstlichen, zeitlosen Naturbildern, die Schicksale symbolisieren und begleiten. Wie ein Gefühl des Frühlings und unendlicher Jugend und Lebensfreude die Hauptpersonen am Anfang erfüllt, so erfüllt sie das gleiche Gefühl nach den Wirren der Erlebnisse am Ende: die sichere Hand eines kunstvoll komponierenden Erzählers hat sie geleitet.

Die Novellen

„Die Frankenthaler" sind Weigands einziger Roman, seine Novellen sind in den Bänden „Michael Schönherrs Liebesfrühling" (1904) und „Der Messiaszüchter" (1906) gesammelt. Sie bereiten dem Kenner des Romans keine Überraschungen, sondern sind eine meist freudige Bestätigung. Man findet hier denselben überlegenen Humor, der etwa in der Novelle „Der zwiefache Eros" und im „Messiaszüchter" das verstiegene literarische Wesen der Gegenwart belächelt; der einen sittenstrengen Dekan in der Weinlaune sich verirren und auf dem Galgenberge einen wirren Traum träumen läßt, der ihn den Liebenden gefügiger macht („Das Abenteuer des Dekans Schreck"); der einen adelsprädikatlustigen Kommerzienrat Honickl als Honickl von Helmhausen in allerlei Fährlichkeiten verwickelt; der in der „Iliade von Bobstadt" zwei Städte, die sich spinnefeind sind, um ein wundertätiges Heiligenbild kämpfen läßt. Die Frühlingsstimmung des Romans begegnet einem noch gesättigter und wärmer wieder in der Titel-

novelle des ersten Bandes mit ihrer Schilderung der Kunstfahrt eines jungen Kunstgelehrten durch Oberfranken und seines süßschmerzlichen Liebesfrühlings. Die aristokratische Freude am Leben der alten Geschlechter, die kulturhistorisch nachschmeckend sich auch für ihre Küchenkunst begeistert, spricht am reinsten aus der Novelle „Anselm der Hartheimer"; den Kunstliebhaber, den genießenden Betrachter, der in der reizvollen Beschreibung von Watteaus Einschiffung nach Kythera den Geist und die Grazie eines ganzen Zeitalters erschließt, verrät am besten „Sirene". Den Fabulierer aber zeigt am freiesten die Novelle „Frauenschuh". Da erzählt ein prächtiger alter Herr, der berühmte Freiherr von Münchhausen, am Hochzeitsabend seines Großneffen der Festgesellschaft, wie er in den Himmel kam (nämlich auf der Kanonenkugel), was er da sah, wie er wieder in einer Wolke herunterflog, um das berühmte Horn zu holen (denn im Himmel blies der eine Engel in dem Quartett, das Mozart der Jungfrau zu Ehren einstudierte, auf einem zu quietschigen Horne), wie er nun aber auf der Erde erst seinen Neffen verheiraten mußte, zuvor jedoch herausfinden, welche von den drei Grazien, seinen Nichten, diesen eigentlich liebte: morgen aber wird er wieder im Himmel sein. Man müßte, um die Novellen zu charakterisieren, ein Beispiel geben von ihrer Sprache, ihrem reinen, musikalisch klingenden, natürlich sich fügenden, an Gottfried Keller geschulten Deutsch. Im Dialoge stört nirgends, wie in den Dramen öfter, ein zu hohes Wort. Schlicht und natürlich geben sich die Menschen, am schlichtesten die Mädchen und Frauen, die originellsten Schöpfungen Weigands: Herbe, in natürlicher Scham erglühende und verglühende, hohe, schöne Gestalten.

Titelblatt, gezeichnet von Paul Brandt

Fast gleichzeitig mit dem Erzähler ist 1890 der Lyriker hervorgetreten. Eine „Auswahl" vereinte 1904 Gedichte aus dieser ersten Sammlung und den späteren, „Sommer" (1894) und „In der Frühe" (1901). Die Lyrik des letzten Jahrzehnts enthält „Der verschlossene Garten" (1909). Naturstimmungen sind, wie man nach dem Romane schon vermuten konnte, die besten der frühen Gedichte. Schon im ersten Bande steht ein nach Motivwahl und Klangwirkung für Weigand so bezeichnendes Gedicht wie „Stille Stunde", in dem nur in der ersten Strophe ein paar konventionelle Wendungen stören:

Der Lyriker

Goldner Julinachmittag,
tiefsten Lebens Feierstunde.
Einsam schlummern Feld und Hag,
glüht die flimmernd heiße Runde.

Rings kein Laut . . . Zuweilen bloß
fallen aus den lichten Höhen
Lerchenlaute in den Schoß
blühnder Erde und verwehen.

Nur zuweilen webt Getön
her von blauen Blütenglocken,
die mein Aug' aus seligen Höh'n
still in ihre Tiefe locken.

Selige Bläue dort und hier!
Und zwei Sternenaugen heben
schimmernd sich entgegen mir,
eh' zu Sternen sie entschweben. —

Neben solche, meist „lichtseligen Naturstimmungen eines „Schauenstrunkenen", der nur Aug und Ohr ist, „ein Sehnen und ein Flügel", der das Leben nur „traumhaft rauschen" hört, treten Bekenntnisse, zarte Reflexionsgedichte eines „sinnendes Gemütes" über das Wesen seiner Kunst und Weltbetrachtung, die in ihrer abgeklärten Stille den „träumenden Götteraugen" ähneln, „die in Schönheit schweigend über der schwülen dampfenden Not der Täler stehen". „Des Lebens lauten Brücken" entrückt, geht der Dichter „Götterwege", Italien nimmt ihn auf, die Liebe beglückt ihn, aller Zeiten Glanz umhellt ihn: so schließt der dritte Band im Zyklus „Primavera". Über dem letzten Werke, dem „verschlossenen Garten" liegt dann zunächst der Schatten des Todes. Der innig geliebten toten Frau und dem „Gartenglücke", das der Dichter mit ihr geführt, gilt das ergreifende Widmungsgedicht, das der Sammlung den Namen gegeben hat:

Mein Gartenglück! Das Tiefste ist ein Schauer,
der her aus lichtem Ahnungsdunkel haucht
und all mein Wesen nun in reine Trauer
und tief in wundersame Fühlung taucht!

Mein Gartenglück! Das Tiefste ist ein Wissen,
daß einer Seele voll nun meine Welt,
und daß in dieses Daseins Finsternissen
ein Auge mir sie ewiglich erhellt!

gilt auch der erste „Liebe" überschriebene Teil der Gedichte. Kein wilder Schmerz bäumt sich klagend auf, vom Tode wird nicht gesprochen („Über den Tod soll man nicht reden; denn das Tiefste, was wir vor seiner Majestät empfinden, ist unaussprechlich", hatte der Novellendichter Weigand gesagt). Wehmutsvolle Trauer ist nur der Hintergrund für die Erinnerung an unvergeßliche Augenblicke, sonst ist alles „wachsende Verklärung", Gewißheit „gütig milder Seelennähe":

Durch die blassen Fernen, düfteschwer,
die in silbernem Geleucht verschwimmen,
durch der Gärten goldne Vogelstimmen,
durch den Morgen kommst du still daher.

Bringst du mir den Traum aus deiner Nacht,
daß in dieses Tages Wirrgewühle
deine Nähe nur ich tiefer fühle?
Was uns stumm und was uns selig macht?

Durch den Morgen kommst du still daher,
mit gesenktem Blick aus dunklen Fernen —.
Sieh mich an: denn keine Heimat hab' ich mehr,
als das Licht in deinen Augensternen.

„Zwischen zwei Meeren" (so heißt der zweite Teil) gesundet der Dichter. Düsterer sind die ersten Bilder von der Nordsee, graue Nebelnässe solch ein Gedicht wie „In Flandern":

Von Nebeln liegt das Land umfangen,
ein feuchtes tröpfendes Gebrüte.
In schleichende Kanäle hangen
die Weiden. Trüb ist mein Gemüte.

Hell und heller werden dann die Bilder vom Mittelländischen Meere. Wieder sieht sich Weigands Auge im Glanze südlicher Sonnen satt und klar. „Im Aufstieg“ (so nennt sich der dritte Teil) ist dann die Genesung vollendet. Reicher ist die Welt des Dichters geworden, er hat in mystische Tiefen blicken dürfen, neue Schwingen hat seine sonst nicht zu weite, sich mehr an Gegebenem mittelbar entzündende Phantasie erhalten, gesundet darf er wieder sagen: „Du liebes Leben glänzest wieder auf.“

Die weltferne Hoheit, die man manchmal früher in den Gedichten des in Schönheit lebenden, Schönheit genießenden Künstlerariſtokraten durchspürte, tritt in dieser Sammlung zurück. Ganz vereinzelt ein Ton wie: „Ich lausche beim wonnigen Schreiten in herrliches Ungefähr, ich gehe durch Dunkelheiten ein Gott daher —!“ Der tiefe Schmerz scheint ihm das gebracht zu haben, was man sonst an seiner Dichtung früher, gleichgültig, ob mit Recht oder Unrecht, vermißte, den Klang, der einem sagte, daß auch dieser Dichter einmal Teil hatte an menschlicher Not. Daß er daran Teil hatte, das hatte er öfter versichert, aber es gerade als seines „Adels Zier“ angesehen, von seinen Qualen geschwiegen zu haben. Sonst hat auch diese letzte Sammlung Lyrik viel mit den vorhergehenden gemein: auch hier alles Wohllaut, alles Glanz, Leuchten, Duft, ein stummes Fest der Farben so manches Gedicht. Die schweigende Natur sprechen zu lassen, diese Gabe hat Weigand jetzt noch mehr als früher. Wie er sie aber sprechen läßt, wie er sie sieht, „leuchtend klar auf Goldgrund“, das sagt ein Gedicht, das als Motto über Weigands ganzer Dichtung stehen könnte, das Gedicht „Abenddämmerung über der Stadt“:

In den lichten Lüften oben
Braust es wie ein dumpfes Meer.
Tausend Blicke sind erhoben,
die von Tagesmühen schwer.

Über heißen menschenvollen
Gassen blüht ein goldner Rauch:
Was in Tiefen Grau und Grollen,
wird in Höhen Glanz und Hauch.

Was in Herzen Qual und Bangen,
wird ein wundersamer Schein,
flieht aus irdischem Verlangen
in der Himmel Glanz hinein.

Drittes Buch

Die Gegenwart

Einleitung

Die Gegenwart
Einleitung

Vom letzten Jahrzehnt etwa handeln diese Blätter. Lassen sich die vorhergehenden Jahrzehnte oder Jahrfünfte immerhin auf einen scheinbar stimmenden Generalnenner bringen (das Zeitalter Zolas, des Naturalismus, Nietzsches, der Neuromantik, des Symbolismus usw.), so werden kaum auch die kühnsten Vereinfachungsfanatiker eine Formel für das Jahrzehnt von 1900 bis 1910 finden, es sei denn eine Formel, die die Unmöglichkeit einer eindeutigen Formel ausdrückt. Daß der Naturalismus tot sei, gilt als eine selbstverständliche Tatsache, aber sein Bestes wirkt in starken Werken auch heute noch nach: ohne ihn sind Thomas Manns „Buddenbrooks", sind Stavenhagens und Schönherrs Dramen undenkbar. Die Neuromantik hat noch immer viele Anhänger, und der Einfluß des Dramatikers Hofmannsthal wächst unter der Jugend. Daneben sucht ein neuer Klassizismus die Neuromantik zu verdrängen, und für andere neue Regungen fehlt ein Name. Schon die Jahre und Art der für diese Zeit bezeichnenden, in ihr oder kurz vorher gegründeten Zeitschriften, des von Jeannot Frhr. von Grotthus geleiteten „Türmer", des „Literarischen Echos", der „Süddeutschen Monatshefte", die das Erbe der „Gesellschaft" glücklich verwalten, des „März", des kurzlebigen „Morgen", der „Schaubühne" sind ein Beweis, daß diese Zeit glücklicherweise mit keinem Schlagwort zu fassen ist.

Nur zwei der eben genannten Zeitschriften erscheinen in Berlin: die Dezentralisation beginnt. Los von Berlin! ist nicht nur der Inhalt einer 1900 erschienenen Flugschrift Fritz Lienhards über die verderbliche „Vorherrschaft Berlins". Eine „Heimatkunst" — im Abschnitt vom Roman soll von ihr die Rede sein — wird als Abwehr gegen die „internationale" Kunst Berlins gefordert. Und man mag über die Heimatkunst denken wie man will, ihr Hinweis, daß Berlin und Wien und der sie beherrschende Kreis nicht die deutsche Welt ist, nur ein kleiner, vielleicht versprengter Teil, daß man nicht ohne Einbuße bedingungslos sich der Großstadt verschreibt, war verdienstlich und notwendig. Ebenso, wie die Vorherrschaft einer einzelnen Stadt, beginnt auch die Vorherrschaft eines einzelnen geistigen Führers zu weichen, als der Nietzsche eine Zeit lang galt. Die Zeit seiner blindesten Verehrung ist vorüber, der Übermensch dank einer kunstminderwertigen, grobäußerlichen Popularisierungsdichtung fast in Mißkredit; die Zeit wissenschaftlicher Arbeit am Nietzscheproblem, die Zeit der stilleren, tieferen Wirkung beginnt. Man besinnt sich daneben

auf seine früheren Geistes- und Künstlermenschen. Weniger Nietzsche, weniger modern, „Mehr Goethe!“ ruft ein 1899 erschienenes, viel gelesenes Buch von Rudolf Huch. Und dem Zuge hin zu Goethe, zu allem und allen Schlicht-Großen, zum Volksliede, zu Mörike, zu Keller folgt ein Teil der Kunst dieses Jahrzehnts.

Bezeichnend ist schließlich das Durchdringen älterer vor den Modeschranken übersehener Künstler wie Spittelers. Vielleicht ist das das Beste an unserer Gegenwart: sie schwört nicht mehr auf diese und jene Richtung, dieses und jenes künstlerische Dogma, sie fängt wieder an auf alle Werke zu hören, hinter denen sie eine Persönlichkeit spürt — sie mag im Sinne der Zeit modern oder nicht modern sein.

Lyrik und Epos

Es ließe sich leicht nachprüfen, daß das eben geschilderte Zustandsbild im großen Ganzen auch für das Einzelgebiet der Lyrik stimmt. Die Zeit hat nicht ein lyrisches Vorbild, sondern viele. Noch wirkt Liliencron nach, noch Dehmel: man fühlt seinen Einfluß auf junge Dichter wie Hans Brandenburg und Hans Carossa. Man spürt Whitmans Hymnenstil aus den Dichtungen Gustav Gampers und Alfons Paquets. Auf Mörike und Storm blickt Hans Böhm, auf Conrad Ferdinand Meyer Ernst Lissauer, auf Lenau Leo Greiner. Die Reize des Volksliedes werden wieder empfunden: Beispiele ließen sich finden bei manchem eben Genannten wie Carossa, bei anderen wie Emanuel von Bodmann oder Hans Benzmann. Daneben blüht ein Kultus der strengen Formen: es erscheinen ganze Gedichtsammlungen von Sonetten, sogar ein stürmischer Dramatiker wie Eulenberg ist unter ihren Verfassern. Und dann versucht wieder eine neue Rhythmenlehre jede Form im alten Sinne aufzulösen.

Nur einige Typen greift dieser Abschnitt heraus. Zwei Formkünstler wie Rilke und Schaukal, einen Theoretiker des Rhythmus, der nach Holz noch einmal gegen die alte Verslehre durch Theorie und Beispiel ankämpft: Otto zur Linde, dann einige der vielen Balladendichter. Ich schließe den Abschnitt mit einer Charakteristik Spittelers, des einzigen Epikers und eines der größten Dichter unserer Zeit. Ich bin mir dabei sehr wohl bewußt, daß ein neues Werk manchen hier im Anfang nur Genannten, aber nicht näher charakterisierten, — etwa Bodmann oder Greiner oder auch den und jenen andern — in die vorderste Reihe unserer Lyriker stellen kann.

Erstes Kapitel
Rainer Maria Rilke

R. M. Rilke

Zwei Dichter verehren die Lyriker der Jugend von heute vor allen anderen als ihre Vorbilder: die Willensmenschen verehren Dehmel, die tatenlosen Träumer aber, die sehnsüchtigen Betrachter, die Stimmungsmenschen, die Dämmermenschen verehren Rilke. Als eine höchste Verklärung ihrer Art empfinden sie unbewußt seine betörende Melodie, die Musik seiner Sprache, die Feinheit seiner Beobachtungskunst, die Beseelung des Kleinsten, die mystische Inbrunst, die Gottversunkenheit. Was sie werden könnten, das verehren sie in diesem Künstler, der in den „Neuen Gedichten" aus dem Jahre 1907 einmal folgendes Porträt von sich gab:

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau.

Rainer Maria Rilke ist in Prag 1875 geboren. Er sollte Offizier werden, aber er studierte, in Prag, in München, in Berlin. Lange Monate in Rußland nährten seine Naturanlage zur Mystik, ein Aufenthalt unter den Worpsweder Künstlern festigte seinen Glauben, daß Landschaft Seele sei, Reisen und Studien in Italien und Frankreich gaben ihm eine Fülle künstlerischer Eindrücke, schärften sein Auge, wie Rußlands Weiten sein Ohr, zuletzt ward er Rodins Freund und Privatsekretär.

Erste lyrische Werke

Die Erinnerungen an Prag und die böhmische Heimat beherrschen die ersten lyrischen Werke Rilkes. Er bringt „Larenopfer" (1895). In die Dämmerung und den Abend träumt er hinein, und der Klang seiner lieben böhmischen Volksweisen mischt sich in sein eigenes Lied:

Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein.

Noch genügt ein Dörfchen in Blütenschnee und ein Mädchen den Wanderer zu halten, ihn im Traume zu krönen („Traumgekrönt" 1897).

Aber dem kurzen Traume wunschlosen Glückes folgen mit den nächsten Werken („Advent" 1898 und „Mir zur Feier" 1900) die Jahre banger Fragen. Der Dichter will ins Leben greifen, reifen, „weit aus dem Leben, weit aus der Zeit." Erwartung ist er, oft noch ratlose Erwartung, wie die Mädchen, von denen er immer singt, hinter denen er steht, deren Wesen „Frühling auf vielen Fährten, aber noch nirgends ein Ziel" ist, wie die Kinder, „die in die Sonne singen und staunend groß zu den Sternen sehn". Sehnsucht ist das immer wiederkehrende Leitwort: eine Sehnsucht, weit über Zeit und Raum:

Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
und keine Heimat haben in der Zeit.
Und das sind Wünsche: leise Dialoge
der armen Stunden mit der Ewigkeit.

Eine Sehnsucht in die Seele der Menschen, aber auch in die Seele der Natur hinein, in die Seele des nächsten wie des fernsten Dinges.

Kann einer mir sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht selbst noch die blässe, bleiche
frühlingfrierende Birke bin?

Eine Sehnsucht endlich nach Gott.

Rainer Maria Rilke

Nach dem Ölbild von Oskar Zwintscher in Dresden

R. M. Rilke
Das Buch der Bilder

Versuche der Antwort auf solche Fragen sind dann „Das Buch der Bilder“ (1902) und „Das Stunden-Buch“ (1906). Schauen, sagt Rilke, ist Erlösung. Ich lausche und die Fernen offenbaren mir Dinge, „die ich nicht ohne Freund ertragen, nicht ohne Schwester lieben kann“.

Da geht der Sturm, ein Umgestalter
geht durch den Wald und durch die Zeit,
und alles ist wie ohne Alter:
Die Landschaft, wie ein Vers im Psalter,
ist Ernst und Wucht und Ewigkeit.

Klein ist, womit wir ringen, groß was mit uns ringt. Drum laß dich überwältigen, von immer Größerem besiegen. Werde fromm! Lerne das von den „Dingen“, den willig aufnehmenden, das Größere spiegelnden Dingen, den dämmernden, vieldeutigen, denen nur der Menschen Wort ihren unendlichen Sinn nimmt, sie so plump etwa Hund und Haus nennt. Was wissen die Menschen davon, wie „wunderbar“ ein Berg ist! — starr und stumm werden die Dinge unter ihren Händen. Der Dichter aber und die wie sie Fühlenden, die Kinder, die Mädchen, die rechten Leser hören die Dinge „singen“. Es gibt für sie keinen Gegensatz zwischen drinnen und draußen.

Dort draußen ist, was ich hier drinnen lebe,
und hier und dort ist alles grenzenlos.

Immer „verwandter“ fühlt sich der Dichter den Dingen, immer „vertrauter“ dem „Namenlosen“. Seine zärtliche Liebe entdeckt staunend im Nächsten und Fernsten die eigene Seele, Gottes Seele.

Es vergrößert sich dadurch der Themenkreis. Die alten Lieblingsthemen kehren wieder, von den melancholischen Mädchen, von den stillen Dichtern, deren wunderliches Traumleben das einzig-schöne Gedicht „Kindheit“ beschwört, von der einsamen Stille dämmernder Abende. Aber der allem verwandte Dichter singt nun auch aus der Seele der wilden grausigen Sturmnächte, aus der Seele des Bettlers und der Blinden, des Wahnsinnigen und des Selbstmörders, des Trinkers, des Idioten, des Zwerges und des Aussätzigen. Den Zaren ist ein Gedichtkreis gewidmet, ein anderes Gedicht Karl dem Zwölften in der Ukraine. Eine Legende erzählt von den drei „Königen von Unterwegs“ und dem „Stern überall“, und ein Mönch dichtet zitternd im Dunkel das wilde Bild „vom riesigen Gerichte“. Hie und da läßt eine an George oder Hofmannsthal, auch an Dehmel, Mombert und Maeterlinck erinnernde Wendung erkennen, wem Rilke künstlerisch die meisten Anregungen verdankt. Als Ganzes aber ist das „Buch der Bilder“ kein Werk eines Abhängigen. Man lese einmal laut das Gedicht „Ritter“:

Reitet der Ritter in schwarzem Stahl
hinaus in die rauschende Welt.
Und draußen ist alles: Der Tag und das Thal
und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal
und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,
und Gott ist selber vieltausendmal
an alle Straßen gestellt.

Doch in dem Panzer des Ritters drinnen,
hinter dem finstersten Ringen,
hockt der Tod und muß sinnen und sinnen:

R. M. Rilke

Wann wird die Klinge ſpringen
über die Eiſenhecke,
die fremde befreiende Klinge,
die mich aus meinem Verſtecke
holt, drin ich ſo viele
gebückte Täge verbringe, —
daß ich mich endlich ſtrecke
und ſpiele
und ſinge.

Da iſt alles von hoher klanglicher Vollendung, und wie ſchmiegt ſich der Rhythmus begleitend der Entwicklung der Vorſtellungen an! Die rhythmiſche Feinheit des „Buches der Bilder“ hat Rilke nie wieder erreicht. Wie er auch nie wieder die Inbrunſt und die zu einem kompoſitoriſchen Ganzen zuſammendrängende Wucht des zweiten Buches jener Zeit, des „Stunden-Buches“ erreicht hat.

Stunden-Buch

Langſam iſt das „Stunden-Buch“, Rilkes Hauptwerk, gereift: 1899 iſt „das Buch vom mönchiſchen Leben“, 1901 „das Buch von der Pilgerſchaft“, 1903 „das Buch von der Armut und vom Tode“ entſtanden. Ein ruſſiſcher Mönch ſucht in Gebeten und Hymnen, Bekenntniſſen und Beſchwörungen den Namenloſen zu faſſen, der auch hinter jedem Geſichte des Dichters ſteht: Gott. In Rußland iſt ſicher erſt Rilke der Gedanke zu dieſem Werke gekommen. „Rußland, erzählt er, wurde für mich die Wirklichkeit und zugleich die tiefe, tägliche Einſicht, daß die Wirklichkeit etwas Fernes iſt, etwas, das unendlich langſam zu jenen kommt, die Geduld haben. Rußland — das iſt das Land, wo die Menſchen einſame Menſchen ſind, jeder mit einer Welt in ſich, jeder voll Dunkelheit wie ein Berg; jeder tief in ſeiner Demut, ohne Furcht ſich zu erniedrigen und deshalb fromm.“ Hier findet Rilke nichts von der gemeinen Deutlichkeit der Worte. Hier ſind die Menſchen ſchweigſam, „und ihre Worte ſind nur ſchwache, ſchwankende Brücken über ihrem wirklichen Sein“. Es iſt das rechte Land für

Zeichnung von Ludwig von Hofmann
Kopfleiſte in der Zeitſchrift Pan IV (1898) Heft 4 zu dem Gedicht „Lieder der Mädchen“ von Rainer Maria Rilke

R. M. Rilke die Geburt eines Gedichtes, das nur um Gott, den „uralten Turm", das „Ding der Dinge" kreist. Rilke findet ihn in allen den Dingen, denen er „gut und wie ein Bruder" ist. Gott ist die Dunkelheit, aus der er stammt, die Dunkelheit, in der sich seine Sinne vertiefen, in der ihm die Gewißheit zu einem „zweiten zeitlos breiten" Leben wird. Gott ist „der zweite seiner Einsamkeit, die ruhige Mitte seinen Monologen", die Kraft, in der er wie ein Kind ruhen kann. Gott ist die Stille, die Rilke so liebt:

Bei Tag bist du das Hörensagen,
das flüsternd um die vielen fließt;
die Stille nach dem Stundenschlagen,
welche sich langsam wieder schließt.

Je mehr der Tag mit immer schwächern
Gebärden sich nach Abend neigt,
je mehr bist du, mein Gott. Es steigt
dein Reich wie Rauch aus allen Dächern.

Gott ist der Leiseste:

Du kommst und gehst. Die Türen fallen
viel sanfter zu, fast ohne Wehn.
Du bist der Leiseste von allen,
die durch die leisen Häuser gehn.

Oft wenn ich dich in Sinnen sehe,
verteilt sich deine Allgestalt;
du gehst wie lauter lichte Rehe,
und ich bin dunkel und bin Wald.

Man kann sich so an dich gewöhnen,
daß man nicht aus dem Buche schaut,
wenn seine Bilder sich verschönen,
von deinem Schatten überblaut;
weil dich die Dinge immer tönen
nur einmal leis und einmal laut.

Du bist ein Rad, an dem ich stehe:
von deinen vielen dunklen Achsen
wird immer wieder eine schwer
und dreht sich näher zu mir her,
und meine willigen Werke wachsen
von Wiederkehr zu Wiederkehr.

Gott ist der Rätselhafte, der ewig Wandelbare, den der Dichter in hunderten von Gestalten mit seliger Inbrunst entdeckt:

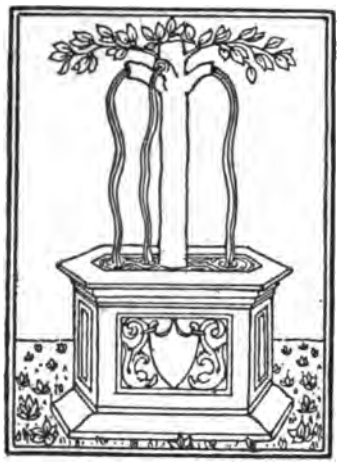
Du bist die Zukunft, großes Morgenrot
über den Ebenen der Ewigkeit.
Du bist der Hahnschrei nach der Nacht der Zeit,
der Tau, die Morgenmette und die Maid,
der fremde Mann, die Mutter und der Tod.

Du bist die sich verwandelnde Gestalt,
die immer einsam aus dem Schicksal ragt,
die unbejubelt bleibt und unbeklagt
und unbeschrieben wie ein wilder Wald.

Du bist der Dinge tiefer Inbegriff,
der seines Wesens letztes Wort verschweigt
und sich den andern immer anders zeigt:
dem Schiff als Küste und dem Land als Schiff.

So ist das „Stunden-Buch" ein modernes Gottsucherbuch, ein Gebetbuch, das schönste, tiefste Gebetbuch unserer Zeit. Kein dogmatisches, sondern eines, wie es vor zweieinhalb Jahrhunderten des Angelus Silesius „Cherubinischer Wandersmann" war, dem auch Gott nicht Wille, sondern ewige Stille, dem auch das Gebet ein Schauen, die Braut das liebste Kind Gottes war. Und wie Angelus Silesius schrieb, „Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben: werd ich zu nicht — er muß vor Not den Geist aufgeben", so fragt sein stimmungsstärkerer Nachfolger in der Glaubensmystik:

Das Stunden-Buch
enthaltend die drei Bücher:



Vom mœnchischen Leben / Von der Pilgerschaft / Von der Armuth und vom Tode

Rainer Maria Rilke

Insel-Verlag / Leipzig / im Jahre 1911

691

44*

Titelblatt und erste Seite

Gezeichnet von Walter Tiemann

Da neigt sich die Stunde und rührt mich an
mit klarem, metallenem Schlag:
mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann –
und ich fasse den plastischen Tag.

Nichts war noch vollendet, eh ich es erschaut,
ein jedes Werden stand still.
Meine Blicke sind reif, und wie eine Braut
kommt jedem das Ding, das er will.

Nichts ist mir zu klein, und ich lieb es trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groß
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem
löst es die Seele los ...

Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen,
die sich über die Dinge ziehn.
Ich werde den letzten vielleicht nicht vollbringen,
aber versuchen will ich ihn.

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendelang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.

R. M. Rilke

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?),
ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?),
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.

Nach mir hast du kein Haus, darin
dich Worte, nah und warm, begrüßen.
Es fällt von deinen müden Füßen
die Samtsandale, die ich bin.
Dein großer Mantel läßt dich los.
Dein Blick, den ich mit meiner Wange
warm, wie mit einem Pfühl, empfange,
wird kommen, wird mich suchen, lange —
und legt beim Sonnenuntergange
sich fremden Steinen in den Schoß.
Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange.

Und es ist nur ein folgerichtiger Schritt weiter, wenn das „Stunden-Buch" ebenso ein Reifen der Dinge und Menschen in Gott, wie Gottes in den Menschen und Dingen kennt:

Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz,
an dem wir reiften, da wir mit ihm rangen;
du großes Heimweh, das wir nicht bezwangen,
du Wald, aus dem wir nie hinausgegangen,
du Lied, das wir mit jedem Schweigen sangen,
du dunkles Netz,
darin sich flüchtend die Gefühle fangen.

Du hast dich so unendlich groß begonnen
an jenem Tage, da du uns begannst, —
und wir sind so gereift in deinen Sonnen,
so breit geworden und so tief gepflanzt,
daß du in Menschen, Engeln und Madonnen
dich ruhend jetzt vollenden kannst.

Laß deine Hand am Hang der Himmel ruhn
und dulde stumm, was wir dir dunkel tun.

In weltferner Einsamkeit spricht der Mönch des „Stunden-Buches" mit seinem Gotte, ein Verächter der großen Städte, die von dem wahrhaft Wirklichen, von Gott nichts kennen. Die „Neuen Gedichte" (1907) und „Der neuen Gedichte anderer Teil" (1908) führen mitten hinein in die große Welt. Kulturduft weht aus ihnen, nicht nur einmal ist Paris der Hintergrund. Der wählerische Geschmack, der schon im „Buch der Bilder" Parke mit Alleen und Fontänen, Seide und kostbare Steine bevorzugte, tritt deutlicher hervor. Manches Gedicht wie die „Übung am Klavier", die „Dame vor dem Spiegel", wie „Der Balkon", und „Die Anfahrt" sind nichts als köstlich-pirtuose Bilder in „impressionistischer" Technik — man muß schon das oft mißbrauchte Wort hier einmal wählen. Aber die meisten sind mehr: Schatten geistern über den aparten Zeichnungen. Am offenbarsten in den Bildern aus dem Jardin des Plantes. Der Panther wird zum Symbol eines Heldenschicksals, die Flamingos „schreiten ins Imaginäre", das Karussell versetzt einem fast den Atem, bis dann im Papageienpark die Komödie der schaukelnden Tiere die lächelnde Befreiung bringt:

Neue Gedichte und Der neuen Gedichte anderer Teil

Unter türkischen Linden, die blühen, an Rasenrändern,
in leise von ihrem Heimweh geschaukelten Ständern
atmen die Ara und wissen von ihren Ländern,
die sich, auch wenn sie nicht hinsehn, nicht verändern.

Fremd im beschäftigten Grünen wie eine Parade,
zieren sie sich und fühlen sich selber zu schade
und mit dem kostbaren Schnäbeln aus Jaspis und Jade
kauen sie Graues, verschleudern es, finden es fade.

Unten klauben die tuffen Tauben, was sie nicht mögen,
während sich oben die höhnischen Vögel verbeugen
zwischen den beiden fast leeren vergeudeten Trögen.

Aber dann wiegen sie wieder und schläfern und äugen,
spielen mit dunkelen Zungen, die gerne lögen
zerstreut an den Fußfesselringen. Warten auf Zeugen.

Wieder hat sich der Themenkreis seit dem „Buche der Bilder" vergrößert. Alles, was ihm begegnet, seinen Sinn oder seinen Verstand beschäftigt, wird für Rilke zu einem Gedicht: Schwierigkeiten der Wahl und Gestaltung scheinen durch geradezu erstaunliches technisches Geschick, auch das Fremdeste in die Kunst seiner Natur zu zwingen, aufgehoben. Oft Bedichtetes, große Stätten der Erinnerung, große Ereignisse, Helden der Geschichte und Sagen, der Welt oder der Kirche werden in gleicher Weise in derselben Kunstform, am meisten im Sonett, wieder lebendig, wie ein Unbedichtetes, ein Nichts an Thema, das jeder Behandlung zu widerstreben scheint wie etwa der Weg eines Balles aus der Hand zurück in die Hand. Man bemerkt mit Befremden neben dem Rilke natürlichen Hang zur Mystik einen Zug zum Grausigen, Blutigen, Krankhaften, Eklen. Noch mehr hat sich in den „Neuen Gedichten" die Sprachkunst, die Vers- und Reimtechnik verfeinert. Die Musik der Worte, die Folge der Vokale, die Tönung ihrer Reihe wird manchmal fast zum Selbstzweck: man braucht nur einmal die Behandlung desselben Themas in den „Neuen Gedichten" mit der im „Buche der Bilder" zu vergleichen. Eine merkwürdige Rolle spielt der Reim. Es gibt Strophen, die von vollen Klängen geradezu dröhnen, und dann andere, die überhaupt ungereimt klingen. Denn es werden öfter die sinnstarken, für die Stimmung und die Vorstellungsreihen des Gedichtes wichtigen Worte nicht gereimt, sondern gerade die sinnschwachen oder die nur grammatikalisch klärenden, verbindenden Satzteile, wie Artikel, Pronomen, Konjunktion und Präposition. Man hat für diese Reimverwertung und die durch sie gebotene, auch sonst von Rilke bevorzugte Zerreißung des Satzgefüges durch den Reim eine innere Begründung entdecken wollen: die Eigenart seiner nur Zeichen für „etwas Andres, Unsagbares, Letztes häufenden" Kunst werde gerade durch diese Reimtechnik und Satzfügung auch noch formal unterstrichen, die Wirkung dieser Kunst dadurch verstärkt. Ich glaube nicht recht daran, und außerdem fehlt, da diese Reimtechnik immerhin die seltene bleibt, und die in ihr geschriebenen Gedichte ganz offenbar die schwächeren sind, die Grundlage für solche Verallgemeinerungen. Man sieht wie in der Themenwahl Rilke auf Wegen des technischen Experiments und des Raffinements. Man sieht öfter als früher dem Dichter mehr staunend zu: über dem „Stunden-Buch" vergaß man den Schöpfer.

Prosawerke

Werke in Prosa begleiten die lyrischen Sammlungen. Aber auch sie sind von den „Zwei Prager Geschichten" (1899) und den später geschriebenen Novellen „Am Leben hin" (1898) an bis zu dem letzten Werke „Aus den Aufzeichnungen des Malte-Laurids Brigge" (1910) Lyrik: die Melodie der Rilkeschen Wortmusik trägt sie. Sie leben von Erinnerungen, von Prager Heimateindrücken die ersten, von Familienerinnerungen „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" (1907), von Erinnerungen lebt noch Malte-Laurids Brigge. Ihr Wesen ist Stille, Dämmerung, ein eindringliches Raunen, Flüstern, wie in dem Novellenbande „Die Letzten" (1901). Alle verraten das immer

R. M. Rilke

neue Staunen des Dichters, der sich in allen Dingen und sich alle Dinge wieder neu entdeckt. Gedanken Maeterlincks variiert das Drama „Das tägliche Leben". Die Wirklichkeit, sagt es, die tägliche Wirklichkeit ist das Wunderbare. Einer, der draußen das große Wunder sucht, hat es unbemerkt still immer um sich. Märchenstimmung beherrscht die meisten dieser Werke. „In unserer Stimme wird alles Märchen, denn es kann sich ja in ihr nie begeben haben" sagt der Dichter in seinen „Geschichten", seinen Märchen „vom lieben Gott", die das Stundenbuch begleiten. Im „Stundenbuche" spricht ein Mönch ringend mit dem Unnennbaren, in diesen Geschichten wird von Gott, dem großen Weltbildhauer, erzählt, er ist Sinn und Ziel aller dieser Geschichten, auch wenn sein Name nie erwähnt wird: denn eine Geschichte ohne Gott ist unmöglich, „man kann ja nie wissen, ob Gott in einer Geschichte ist, ehe man sie auch ganz beendet hat. Denn wenn auch nur noch zwei Worte fehlen sollten, ja selbst, wenn nur noch die Pause hinter dem letzten Worte der Erzählung aussteht: Er kann immer noch kommen". Es wird auch über Gott gesprochen, vor einem teilnahmvollen verstehenden oder superklug rationalistischen Zuhörer, der dann ironisiert wird, und immer stehen im Hintergrund die Kinder, für die der Dichter eigentlich erzählen möchte. Und wenn er keinen menschlichen Zuhörer hat, da erzählt er den Abendwolken oder dem Dunkel seine Geschichte. Und am Schluß steht manchmal eine rührend einfache Formel, die uns des Dichters ganzes Wesen und die Eigenart seiner Kunst in ein paar unvergeßliche Worte zusammendrängt. Er erzählt seinem lahmen Freunde Ewald die Geschichte „von einem, der die Steine belauscht", von Michelangelo, dem eine Stimme kam: „Michelangelo, wer ist in Dir?" und der leise antwortet: „Du mein Gott, wer denn sonst." Und der Dichter und der Freund schauen in die Abendwolken. „Ist Gott denn d o r t?" fragt er. Der Dichter aber schweigt, dann aber neigt er sich zu ihm: „Ewald, sind wir denn h i e r?"

Richard Schaukal

Richard Schaukal

Wollte man einmal die modernen Theoretiker der Kunst in einer Reihe ordnen, so stünden am Anfang etwa die sozialen Programmdichter und Milieutheoretiker der achtziger, neunziger Jahre, am Ende ein Künstler wie der 1874 in Brünn geborene Richard Schaukal. Dort das polternde Kampfgeschrei: Los von aller Tradition im Leben wie in der Kunst! Hier das Bekenntnis: Hin zur Tradition! denn traditionsbarer Sinn ist kulturell verwahrloster Sinn. Dort laute Tendenz, die eifert und geifert, hier Geschmack, der rät: „Wo Lärm ist, da kehr um". Dort Verachtung des als Fron empfundenen Berufes, hier ein Zitat aus Novalis: „Von Schriftstellerei leben, ist ein selbst für echte Geistesbildung und Freiheit höchst gewagtes Unternehmen." Dort Sehnsucht nach darbender Armut, hier die sachliche Bemerkung: Es ist immer besser, bemittelt zu sein. Dort eine Glorifizierung des Arbeiters, hier des Weltmannes. Dort Kastenhaß, hier Kastenschutz: „Nur Kasten, ‚Privilegierte', erhalten die Würde des Menschen als Gattung, haben ein Gesamtprofil von Zug und Schnitt" steht in den Sinnsprüchen von Schaukals „Andreas von Balthesser". Dort Stoffhunger, hier eine Betonung der Wesenlosigkeit des Inhalts: Kunst ist nur Antwort auf irgendeinen Reiz. Dort Gegenwartsoptimismus, hier Gegenwartspessimismus, dort Vergangenheitshaß, hier Vergangen-

heitsliebe, Liebe vor allem zu allen Zeiten von ausgeprägtem Stilempfinden der herrschenden Gesellschaftsklassen, Liebe zur Großmutterzeit und zur Geistes-haltung des achtzehnten Jahrhunderts: „Lieber Diderot, lieber Cazotte, lieber Chamfort, lieber Rivarol, ahnet Ihr und Ihr andern alle, deren Sprache ich spreche, deren Gedanken ich denke, deren Geist mir wie eine leicht und köstlich zu atmende Luft ist, ahnet Ihr, was ich leide in dieser unbeschreiblich gemeinen Zeit?" beginnt Schaukal einen Brief an das 18. Jahrhundert.

Phot. Kosel Wien

Das Bild, zu dem man diese Grundzüge des Theoretikers ergänzt, will nun gar nicht zu dem Bilde stimmen, das für gewöhnlich von Schaukal gezeichnet wird. Schaukal gilt als blasierter Dekadent, als Dandy, als Snob. Weil einige Jugendgedichte müde, blasiert waren, weil sie gequälte Bilder und Vergleiche enthielten, weil Schaukal sich in einem dieser Gedichte einen „Stimmungsakrobaten" nannte, ward er, wie so viele ein Opfer der ersten schnellen Etikettierungswut. Kein Kritiker aber hat das Recht, auf den Grund dieser Gedichte ein Urteil zu bauen, da Schaukal selbst diese Äußerungen des noch nicht Fünfundzwanzigjährigen gerichtet hat. Um 1900 etwa hat sich Schaukal gefunden, schon vorher sind ihm einige reine Werke gelungen.

Der Lyriker

Als Lyriker hat Schaukal 1893 begonnen, und in der Lyrik gibt wohl der Künstler Schaukal sein Bestes. Die zwei schmalen Bändchen der „Ausgewählten Gedichte" (1909) sind eine der schönsten, reifsten lyrischen Sammlungen des letzten Jahrzehnts. Die Mehrzahl der älteren Gedichte vereinigt jetzt der Band „Bilder". Es sind „malerische Moment-Gedichte", manche über-

Bilder

setzen einfach ein Gemälde, einen Velasquez, eine Freske des Tiepolo z. B., in die Sprache der Lyrik. Sie fesseln durch die gedrängte Fülle der Reize, auf die sie antworten, durch die Zucht ihrer knappen Sprache, die nie ein scheinbar noch so unschuldiges Flickwörtchen sich erlaubt, durch die gewählte Art der Verwertung des Reims. Empire- und Rococozeit werden in diesen Kulturbildchen fast zärtlich umworben.

Wer öffnet mir die verriegelten Pforten
zu dieser Welt der blassen Nüancen,
der Madrigale und Mediſancen?

— so schließt ein „Rococo" überschriebenes Gedicht, das man höher bewerten muß als das, mit dem Hofmannsthal Schnitzlers „Anatol" eröffnete. Gern werden Herrennaturen gezeigt, Herrennaturen des Degens wie im „Porträt des Marquis de . . . .":

Halte mir einer von euch Laffen mein Pferd,
hole mir einer von euch Lumpen mein Schwert:
ich ließ es bei einer Dame liegen.

Laß einer von euch Schurken einen Falken fliegen:
ich will ihm nachsehn und mich ins Blau verlieren.
Störe mich keiner von euch Tieren!

oder ein leidenschaftlich stolzer Künstler, der auch liebt und rauft wie Goya. Aber ebenso gern malt Schaukal Einsame und Einsamkeiten anderer Art, melancholische Schicksale, melancholische Menschen, melancholische Stätten, wie alte Parke, „alte Schlösser":

Alte Schlösser lieb ich mit gemeißeltem Wappen überm Portale,
dunkeln Bildern gewaltiger Ahnen im düstern Saale,
alte Schlösser, die von zackiger Höh in bewaldete Täle,
aus zerbröckelnden Bogenfenstern schauen.
Efeu rankt sich darüber: wildzerraufte Brauen . . .
Still der Burghof, wo auf breiten Quadern die Schritte hallen.
Im verwachsenen Parke fallen
herbstliche Blätter, mächtige Stiegen
träumen
noch vom gleitenden Schmiegen
seidner Gewänder,
deren Duft sie bewahrten,
rauschenden festlichen Fahrten
in Märchen- und Maskenländer . . .
In den Kronen ergrauender Bäume
nisten große Vögel und fliegen
schwarz und schwer
um steile Türme hin und her . . .

Verse

Unbekannter sind die späteren, mehr liedhaften, im Bande „Verse" ausgewählten rein lyrischen Gedichte. Aber Schaukal wertet mit Recht diese musikalische Lyrik um ihres „weitaus reicheren, volleren, tieferen, aber diskreteren Tones" willen höher. Sie wirkt, was Schaukal einmal vom echten Kulturstil verlangt, „selbstverständlicher", schlichter, natürlicher. Zu Goethe, Mörike und Storm geht die Sehnsucht des Dichters. Ruhe, Milde atmen diese Verse, sie heben hinan:

Im Grase lieg ich hingestreckt
und blinzle hoch ins Blau,
wo Wolken wandern windgeschreckt,
und denke nichts und schau

und schau nur immer immerzu:
wie wird mir doch so weit,
als hielt ich meine gute Ruh
schon über aller Zeit ...

Sie leuchten:

Über Wald und Wiesen
liegt der Mondenschein,
zögert an den Fliesen
in das Haus herein.

Gurgelnd über Kieseln
dunkel rauscht der Bach.
Nur ein leises Rieseln
hält die Blätter wach.

Grüne Funken flimmern
im verhüllten Strauch
und die Flügel schimmern
meiner Seele auch.

Der Dichter tastet nicht mehr, er ist nahe am Ziele:

Manchmal mein ich es zu halten
mitten in der Nacht,
was in wechselnden Gestalten
mich so selig macht.

Und es ist mir dann am Tage
unter meinem Kleid,
daß ich etwas an mir trage,
das von Ewigkeit.

Er trägt nicht mehr — nach einem Worte aus seiner „Literatur" — die Einsamkeit wie ein Kostüm, sondern ist mit Fröhlichkeit einsam, er kennt die „selige Resignation", er kennt „das Lied von der Zeit":

Die lichten und schwarzen Lose
leg leise dem Leben zu Fuß:
freu dich der gelben Rose,
freu dich der Herbstzeitlose,
wahre dir Klang im Gruß.

Jauchze deine Fanfare
über die Wälder weit,
lieb deine lodernden Jahre:
einmal die schlichteren Haare
kränzt dir die schweigende Zeit.

Ähnlich entwickelte sich Schaukals Prosa. Sein Jugendwerk sind die Arno Holz gewidmeten „Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen" (geschrieben meist 1894/95, gedruckt 1900). Schaukal hat selbst über diese Konfessionen, in denen man den Einfluß d'Annunzios, Altenbergs und anderer spüren werde, ein strenges Gericht gehalten, die Hände gebreitet aber über die darin enthaltene Erzählung „Mimi Lynx", die stimmungsstarke, anschauungs- und beobachtungsreiche Geschichte der Liebe eines noch nicht zwanzigjährigen Studenten und Dichters zu einer jungen Frau mit müder Sinnlichkeit. „Er dachte Literatur. Es war ihm um den seltsamen Eindruck zu tun." Mit diesen Worten, die den Helden charakterisieren, setzte schon die Selbstkritik ein, die von Jahr zu Jahr härter wurde, die 1900, als die „Intérieurs" erschienen, schon so weit gediehen war, daß Schaukal seine früheren Anreger nicht mehr als Vorbilder anerkannte, an ihre Stelle aber Kleist, Goethe, Stifter, Grimm, E. T. A. Hoffmann setzte. „Wenn man, schrieb er, nach ein paar Seiten Renate Fuchs zu Chamisso oder Cervantes, Kleist oder Beyle geht, begreift man nicht, daß man auch nur drei Zeilen anzunehmen imstande war". Noch einmal tastete er in den nächsten Jahren, dann aber kam das reiche Prosajahr 1905 mit seinen 1906 erschienenen Bekenntnisbüchern, dem „Giorgione" und der „Literatur" auf der einen Seite, der „Großmutter", dem „Kapellmeister Kreisler" und den Novellen „Eros Thanatos" auf der anderen Seite. Ein Jahr später erschien in „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser eines

Prosa

Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen

Richard Schaukal

Dandy und Dilettanten" ein schnörkelhaftes Gegenstück zur „Großmutter"; die kritischen Dialoge der „Literatur" und des „Giorgione" ergänzten fünf Jahre später die Essaybände „Vom Geschmack" und „Vom unsichtbaren Königreich" (1910).

Kritische Dialoge und Essays

In den kritischen Büchern, den Dialogen und Essaybänden, wendet sich ein „Outsider", ein „Narr des Enthusiasmus" und „der heiligen Fehde nach allen Fronten" gegen diese Zeit. Gegen ihre Kulturbarbarei, die sie für „Fortschritt" ausgibt. Gegen den dünkelhaften Stolz auf die modernen „Errungenschaften". Gegen den Hochmut der sogenannten „Gebildeten": „Wo ist mehr Roheit der Seele als bei den Gebildeten?" fragt er im Nietzschetone. Gegen die „Kunstseuche" und alle Kunst-„Bestrebungen". Gegen die Herrscher des Tages, den Snob und den Poseur: „Auch ich war ein ganz entsetzlicher Poseur," so beichtet er. Gegen die Kunst auch des Tages, gegen die Kunst der „knochenweichen Knaben," der modernen Epigonen und ihre „Stilhypertrophie", ihr „Stilfett". Gegen Cliquentum und „Literaterei", gegen die falsche Originalitätssucht derer, die „viele Seelen beherbergt, aber nie eine eigene besessen" haben, gegen die schlechten Virtuosen und fratzenhaften Komödianten, die „ihre Seele schänden, indem sie sie zwingen, unter Qualen anders zu reden, als ihre Stimme einzig ertönen darf": „Um jeden Preis neue Pfade zu suchen, ist kein Zeichen großer Kraft. Innere Not ist alles .... Ein wirklicher Dichter schafft immer wieder die Worte neu. ‚Moderne' Dichter gebrauchen die eben üblichen ‚neuen' Worte." Es gibt nur e i n e Kunst.

Kapellmeister Kreisler

Von ihr, ihrer ewigen Not und ewigen Wonne erzählen die „dreizehn Vigilien aus einem Künstlerdasein" des „Kapellmeisters Kreisler". Sie ist die eine, die bleibt, wenn alles dahin ist, die nicht wie Kind und Frau und Freund und Geliebte den Kapellmeister Kreisler, den „Unsteten", „Versprengten" verläßt, die er „verwünscht wie ein gepeitschter Sklave", die er anbetet wie ein Heide seinen „basaltnen Götzen", die ihm „eine Heimat schenkt voll Sternenglanz und Abendfrieden und wieder in eine ewige Fremde sich wandelt, drohend mit Schlünden und Stürzen, sie, die wie eine Kristallglocke ist über diesen schäbigen Wirklichkeiten, tönend von den Schwingen riesiger Engel, die um Gott kreisen, hallend von den Atemzügen des Weltalls, die Ewige, Unerreichbare, Wahnsinn Träufelnde, Seligkeiten Verschenkende, Eine, Allgegenwärtige, Unnennbare: die Kunst!"

Großmutter

Wie der „Kreisler" die Kunst, so preisen die „Großmutter" und der „Balthesser" Zeiten und Menschen von Stil. Es gab einst eine Kultur, so meint Schaukal, das war zur Zeit meiner Großmutter. Alles hatte damals Einheit, Schönheit, Seele: heute ist das alles dahin. Trauer der Sehnsucht und Wonne der Wehmut glänzen aus diesem schlichten Buche Jugenderinnerungen, das das Entschwundene vielleicht etwas zu goldig malt. Liebenswürdige Geschmacklosigkeiten nennt etwa Schaukal, was der Kritiker der Gegenwart barbarische Greuel genannt hätte. Das Buch ist so viel tiefer, reicher, als der später erschienene „Balthesser" wie die „Verse" die „Bilder" überragen. Aber das stille Buch kennen wenige, der „Balthesser" ist das bekannteste Werk Schaukals. Er nennt ihn selbst „gelegentlich aus Fragmenten und Aphorismen zierlich gesteckt .... als Äußerung sozusagen ein Schnörkel am Rand eines großen Blattes". Vielleicht deute ich ihn falsch, aber mir scheint er neben der „Großmutter" zu sagen: Einst hatte alles und jeder Stil, in unserer barbarischen Zeit kann man nur als Dandy und Dilettant, als Weltmann Stil haben,

Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser

die „Gepflogenheiten" betätigen. Schaukal hat dem Baltheſſer denn auch die ſpäteren, im Buche „Vom Geſchmack" geſammelten „zeitgemäßen Laienpredigten" über das Thema „Kultur" gewidmet. Richard Schaukal

Allen dieſen Büchern iſt eines gemein: es ſind im Grunde Bücher *über* das Leben, nicht *vom* Leben, es iſt Kunſt über Kunſt, Literatur über Literatur. Schaukal erſcheint mehr als ein Proteus der Einfühlung als der Schöpfung. Ohne E. T. A. Hoffmann und Jean Paul wäre der „Kreisler" wohl kaum entſtanden. Deshalb ſtelle ich die Novellen „Eros Thanatos" noch über die „Großmutter" und den „Kreisler". Das in fünf Novellen bald tragiſch, bald tragikomiſch oder ſcherzhaft variierte Thema gibt der Titel an: Liebe, die Tod bringt — der Tod in der Maske des Eros. Die Rococozeit lebt in der erſten Novelle, einer „Sonate aus der galanten Zeit" wieder auf. Doch liegt der Reiz dieſer fünf Novellen nicht im Grobſachlichen, ſondern in der Darſtellung, in der Haltung des Erzählers, in der ſchön gepflegten, phraſenloſen, anſchauungsklaren Sprache, die die Subſtantiva mit ſchweren Adjektiven beläd't, die eine ganze Kette von Gedanken und Empfindungen auslöſen, ganze Situationen mit einem Worte malen, die mit Gedanken und Urteilen ſättigen. Lang rauſchen die Sätze dahin und weichen ſelten einmal kurzen, wie ſie heute ſo üblich ſind. Sie regen nicht auf, machen nicht nervös, ſondern beruhigen. Die Novellen haben, was Schaukal auch ſonſt erſtreben möchte, Tradition. Eros Thanatos

Zweites Kapitel.

Otto zur Linde und der „Charon".

Den Weg, den Arno Holz 1890 mit ſeiner Schrift über das Weſen der Kunſt und 1892 mit den „Neuen Gleiſen", den er 1899 mit ſeiner „Revolution der Lyrik" und den Phantaſusgedichten theoretiſch hatte weiſen, praktiſch hatte gehen wollen, dieſen Weg will im erſten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts der „Charon" zu Ende gehen. Der „Charon" wurde 1904 als eine Monatsſchrift, die beſonders Lyrik bringen ſollte, von Rudolf Pannwitz (geb. 1881 in Croſſen a. d. Oder) und Otto zur Linde (geb. 1873 in Eſſen) gegründet. Man „nahm ſeine Verſe" zunächſt „als Bierulk", die orphiſch dunklen Dichtungen von Pannwitz amüſierten, ſeine „Umdichtungen" Goetheſcher Gedichte ärgerten, die „Formloſigkeiten" und Sprachſonderbarkeiten in den Verſen Otto zur Lindes verwirrten. Leſer hatte die Zeitſchrift ſo gut wie keine, und nur dadurch, daß die faſt mittelloſen Herausgeber ſich wortwörtlich die Zeitſchrift vom Munde abſparten, gelang es ihnen, den verhöhnten oder totgeſchwiegenen „Charon" über die erſten vier Jahre hinüberzuretten. Erſt ſeit 1908 vergrößerte ſich der Leſerkreis von Jahr zu Jahr. Otto zur Linde u. d. Charon

Was will der „Charon"? Auf dieſe Frage antworten am beſten die unter dem Titel „Kultur, Kraft, Kunſt" 1906 erſchienenen „Charonbriefe an Berthold Otto" von Rudolf Pannwitz, die ſeit dem Jahre 1907 dem „Charon" angehefteten „Beiblätter" und insbeſondere Otto zur Lindes 1910/11 erſchienene programmatiſche Streit- und Verteidigungsſchrift „Arno Holz und der Charon". Charontheorie

Es iſt falſch, in den Charonlyrikern Nachahmer oder gar Plagiatoren des Phantaſuslyrikers Arno Holz zu ſehen. Mit demſelben Rechte könnte Stefan George auf gewiſſe Charongedichte in den erſten Jahrgängen Anſpruch machen. Stellung zu Holz und George

Otto zur Linde u. d. Charon

Ihre Abweisung jeder „apriori Form", jedes Klassizismus, jedes Autoritätsglaubens, ihr Bekenntnis zu einer Art Naturalismus nähert die Charonlyriker Arno Holz, ihre Betonung der phonetischen Grundprinzipien ihrer Kunst nähert sie Stefan George. Aber von Stefan George trennt sie ihre unartistische, jeden Ästhetizismus verwerfende, ihre unfeierliche, unaristokratische, ihre unromanische, echt deutsche Haltung, von Arno Holz ihr Mystizismus, ihre Sehnsucht nach dem „Unnennbaren", ihr religiöser Ton.

Stellung zur Kunst der Vergangenheit: Dogmenfreiheit

Wie alle Naturalisten scheiden sich die Lyriker des „Charon" von jeder Vergangenheit. Am schärfsten formuliert das Pannwitz: „Uns trennt eine unermeßliche Ferne von dem, was man je auf Erden ‚Kunst' genannt hat; und es ist kein Wert-, sondern ein Art-Unterschied". Jeder Klassizismus ist verdächtig: denn er ist ein Dogma. Und: „Du sollst dir kein Dogma machen. Nicht dir selbst. Und erst recht nicht deinen Mitmenschen . . . Sogar das Dogma von der Dogmenlosigkeit will ich nicht gelten lassen. Es führt zum Bösen dieses auch," so sagt Otto zur Linde. Jedes Dogma ist eine Hemmung; daß aber der Mensch frei werde von jeder Hemmung, das ist unser letztes Ziel. Denn „jeder Mensch ist unerschöpfbar, wenn er nur er wäre". Er wäre dann auch Dichter und Künstler. Daß er es nicht ist, daran ist neben der Unsumme des ohne Rechenschaft übernommenen Wissens neben der Unfähigkeit, irgendeinen Gegenstand, einen Baum etwa, begriffslos wie etwas Einziges, das er

Otto zur Linde

Phot. von A. Wertheim G. m. b. H. Berlin

Literatursprache

in der Tat ist, anzuschauen, am meisten die Literatur- oder Schrift- oder Kunstsprache schuld: die Sprache der erlebnislosen, d. h. unehrlichen Wendungen. Kunst aber ist Ehrlichkeit, unerbittliche Ehrlichkeit zunächst in der Sprache. „Ist das ein groß Ding?" fragt Rudolf Pannwitz. „Nicht größer als daß es nicht Jeder leisten könnte und so groß, daß es nur Wenige leisten." Der vollendete Wortarbeiter, meint Pannwitz, das ist der Dichter. Der aber spricht vollendet, der einfach, schlicht, ohne Konvention, ohne Pose ruhig sagt, was er sagen kann. Jede Sprache, die ungeschminkt sich gibt, ist literaturfähig. Lernt, so sagen die Charondichter und nehmen damit Gedanken des Pädagogen Berthold Otto, des Herausgebers des „Hauslehrers", auf, lernt vom Kinde. Hört zu, wie das Kind unbeeinflußt spricht, jedes Jahr anders, jedes Jahr in seiner „Altersmundart", das ist in des Kindes eigener, echter und damit schöner Sprache. Hört zu, wie es sich seine Welt schafft, auf seiner Stufe seine „Seins-

möglichkeiten vor dem Objekt ins Gleichgewicht bringt". Und das eben ist Kunst. Dem Satze von Arno Holz: „Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein" setzt Otto zur Linde den seinen gegenüber: „Die Kunst ist der Trieb und die Fähigkeit, seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit vor dem Objekt (im weitesten Sinne) ins Gleichgewicht zu bringen."

Otto zur Linde u. d. Charon Was ist Kunst?

So ist im vollendeten Gedicht das „Gleichgewicht zwischen Dichter und Dingen" („Außendingen und Innendingen") hergestellt; es ist das Kontaktresultat zwischen dem Objekt und der Sprachseele, d. h. der Funktion, die auf irgendeinen Objektreiz mit einem Worte reagiert, im einzelnen ein Fluten von Vorstellungen und ein Fluten von Rhythmen. Ein geordnetes gesetzmäßiges, sich gegenseitig tragendes, nicht störendes Fluten, das sich seine jeweilige Form „von innen heraus" schafft. Denn die Vorstellungen haben ihre „Eigenbewegung", ihre „Bildgerechtigkeit", wie Avenarius sage. Der Dichter beugt nicht und zwingt nicht, er packt nicht die Dinge an, er läßt sich von ihnen anpacken: „du sollst nicht den Baum singen, sondern der Baum soll sich singen". „Stirb" vor dem Objekte. Und ebenso wie die Vorstellungen, hat ihnen parallel der Rhythmus seine Eigenbewegung. Leise sich wandelnd schwingen die Rhythmenwellen weiter: es gibt phonetisch keine gleichschwingende Zeile. Daß man das Gegenteil glauben und lehren konnte, daran ist die Metrik schuld, die nur den taktierenden Rhythmus als Rhythmus kannte und ihn in das starre Regelschema einer Versfußkunst zwängte, überallhin „Füße" hineininterpretierte und die anderen Nüancen der Sprache, „die Dynamik, die Tonfarbe, die Schwingungsverhältnisse, die wechselnden Zeitintervalle, und zu allem den unter den physiologischen Worten liegenden Bedeutungssinn der Worte" überhörte und übersah. Aber neben dem taktierenden Rhythmus, mit dem aber nicht ein „Silbengeklapper" gemeint ist, unterscheidet Otto zur Linde noch einen phonetischen Rhythmus.

Eigenbewegung der Vorstellungen und Rhythmen

Taktierender Rhythmus

„Dieser phonetische Rhythmus ist aber in der Lyrik nie so recht herausgefühlt worden. Weil eben das Taktierbedürfnis der Dichter allzustark war. Ich denke nicht dran, gegen den taktierten Rhythmus an sich was zu sagen, auch bedeutet mir ein solcher Rhythmus durchaus nicht: geregelte Metrik. Nein, auch der freiest gebaute Vers kann entweder Taktrhythmus oder phonetischen Rhythmus haben. Und was ich erreichen will, ist nur: daß man mir meinen phonetischen Rhythmus der allermeisten meiner Gedichte als solchen gelten läßt, und mir nicht flott weg ins Gesicht sagt: ich hätte kein Rhythmusgefühl. Ganz anders ists doch, meine Gedichte entstehen sogar immer zugleich mit der Musik dazu. Das heißt: ich dichte singend."

Phonetischer Rhythmus

Und Otto zur Linde gibt in seinem Buche gegen Arno Holz ein Beispiel für solch einen phonetischen Rhythmus:

Großer Sorgen Traglast
Hängt auf meinem Rücken,
Kopf vorn übergebeugt
Schwank ich Wegmüder
Die Hand am Krückstock . .
Ich stocke, steh, geh; so ziehend, Fuß hinter
Fuß, zäh, wie der Schlamm klebt
Zäh, fest ziehend
Hebt mein Fuß meine Sohle
Die niederfällt oh so
Plump, schwer, matt!

An der Sonne und dem Mond steht
Schräg nach Westen ab·ein
Dicker Balken durch die Welt,
Der
Drückt auf meinen Nacken.
Unterm Göpel gehnd
Trag ich den Mond und die schwere Sonne
Die zieht, oh zieht
Meinen Kopf nach Abend —
Ich muß doch zum Pol.

Otto zur Linde u. d. Charon

Die Ausbalanciermethode

Woran merkt der Dichter, daß solch ein Gedicht sich geformt hat, „daß die Gunst des Zufalls es so gefügt hat, daß Eigenbewegung des Rhythmus und Eigenbewegung der Vorstellungen sich gedeckt haben, oder sich ‚ausbalanciert' haben", daß es, mit Arno Holz zu reden, den „notwendigen Rhythmus" hat? Es gibt nur ein Mittel: das Gedicht an sich selbst messen, d. h. es lesen, immer wieder lesen. Es lesen „mit echtem Willen zur Bescheidenheit und Wahrhaftigkeit". Es nach jedem Lesen aber wieder zu vergessen suchen, damit kein „Erinnerungsschema in uns mitschwingt, welches Erinnerungsschema leicht unebene Teile des tatsächlichen Rhythmus übertuschen würde, so daß wir nur das Erinnerungsschema hören, und uns vortäuschen, wir hätten das tatsächliche Rhythmusstück gehört". Wer so ausbalanciert, dem können „auf die Dauer die rhythmischen Bruchstellen seines Gedichtes nicht verborgen bleiben". Denn nur gute Verse „lesen sich selbst", „deklamieren sich selbst", „tragen sich selbst". Schlechte müssen, nachdem am Feinermachen des Ohres Künstler wie Whitman, Nietzsche, Mombert, Dauthendey, George, Rilke gearbeitet haben, „körperlich weh tun". Das letzte Wort in dem Platenschen Verse: „Nächtlich am Busento lispeln" muß „phonetische Bauchschmerzen" machen. Es muß sein, „als wenn in einer Tubamelodie ein Stückchen Piccoloflöte eingeflickt wäre, es ist eben eine Bruchstelle im Vers, eine phonetische, und daraus ergibt sich, daß es auch eine des Denkens ist".

Einheit von physischem und psychischem

Denn es gibt keine Trennung zwischen Physischem und Psychischem. Wenn in einem Vers etwas nicht richtig floß, so wird sich kein echter Dichter sagen: es fließt nicht richtig, „weil hier eine Silbe zuviel steht, oder zu wenig, oder weil eine Silbe falsch betont wurde, oder weil ein au statt eines ei hier steht. Sondern: sofort ist er bei dem Inhalt der betreffenden Worte. Sofort. Und er wird merken: in der neuen Dichtkunst läßt sich nicht äußerlich hobeln, glätten, überlackieren, oder eliminieren. Nichts von dem. Was falsch gelang, war falsch in der Wurzel." Und da hilft nur eines: „die geistige Nochmalgeburt alles Eigenen, alles mißglückten Eigenen", das „Emporklettern an sich selbst". „Wir können nicht die Bruchstelle physisch umschmelzen, ohne sie psychisch noch einmal irgendwie zu erleben. Andrerseits wird uns eine geistige Bruchstelle, also gekünstelte Wortbildung, schofle Eliminierung, künstliche Wortverlängerung, das wird uns bei der Ausbalanciermethode tatsächlich zuerst p h y s i s c h bewußt. Fast im selben Moment dann geistig." Das heißt: Es gibt für den Dichter keinen Unterschied zwischen Physis und Psyche. Als Dichter aber ist er zunächst Physis. Er singt das „physische ‚Lied' der Dinge, das Lied der Geschehnisse, das Lied seiner Seele, und . . . sein Lebenslied". Es gibt „kein geistiges Problem, das nicht Bewegungs- und Raumproblem wäre".

Strophe und Reim

Arno Holz hatte in seiner Lehre vom notwendigen Rhythmus mit den alten metrischen Formen auch die Strophe und den Reim verworfen. Dagegen wendet sich Otto zur Linde. Gewiß: die alte Metrik muß überwunden werden. Aus Objekt, Sprachseele und angewandter Metrik wird nie ein Kunstwerk. Das gibt ein „Kontaktendreieck", keinen „Stromschluß". „Und erst wenn das Zwischenstück ‚Metrik' vom Strom weggeschmolzen ist, dann hat der Strom freien Umlauf vom Objekt zur Sprachseele zurück zum Objekt, weiter zur Sprachseele, wieder zum Objekt, so lange, bis der Strom erloschen ist. Dann aber ist auch das Gedicht fertig." Aber wenn auch alle, „die wir mit Metrik großgefüttert wurden", das „schmerzhafte Schmelzen des Zwischenstückes, des Fremdkörpers, zu tun" haben — was sagt das gegen Strophe und Reim. Es ist einfach „physische Notwendigkeit, physische Kausalität", daß sich z. B. Achsenstöße

beim Eisenbahnfahren zu Versen und Strophen formen. „Unser Ohr kann gar nicht anders hören, unsre Nerven können gar nicht anders fühlen .... Solange es Regelmäßigkeiten in regelmäßiger Wiederkehr in der physischen Natur gibt, gibt es sowas auch in der Dichterphysis.“ Und ähnlich ist es mit dem Reim. Er liegt in den Dingen. Nur versteife man sich nicht auf Reimkrankheit. Ein reiner Reim, das ist „etwa die Oktave auf dem Klavier. Also wohlklingende, aber noch ziemlich leere Akkordierung. Der unreine Reim ist dann die wahrhafte Akkordmöglichkeit. Also ist von einem so geleiteten Dichter eine große ‚Kunst‘ des unreinen Reimes zu erwarten.“ Doch spricht man besser statt von reinen und unreinen Reimen von Oktaven- und Akkordreimen. Nun kann ja jeder Dichter vom Reim übersättigt sein. Otto zur Linde u. d. Charon

„Und es wäre Epigonentum, wenn er wegen der ‚Literatur‘ reimen wollte. Die meisten Dichter sind aber nicht übersättigt vom Reim, also reimen sie. Und tuen es urneu, sofern sie wahre Dichter sind. Epigonisch, sofern sie Epigonen sind. Der Reim des neuen Dichters hat aber nichts zu tun damit, ob es ein neuer Reim sei. Sondern, ob es ein ihm organisch entfließender Reim sei.

Der Idee eines Reimes zu liebe sollte kein echter Dichter mehr die Eigenbewegung seiner Vorstellungen und den weiterschwingenden phonetischen Rhythmus beugen. Haben auch die großen Dichter der Vergangenheit, sobald sie aus dem Hopsen ins Fliegen kamen, viel seltener getan, als wir glauben. Umgekehrt aber, der Klang eines Zeilenendes erzeugt bei vielen Dichtern in dumpfer Weiterschwingung einen Reim darauf.“

Der Reim soll, meint Otto zur Linde, überhaupt nicht mehr als Reim bewußt werden. „Sondern er soll sich unbewußt von selber einstellen, dumpf und dadurch wieder als dumpf leitendes, eben als Physis. Und viel weniger als Logik. Wo ich das Wort ‚Logik‘ im Sinne eines bewußten Anordnens, Entsprechens, denkend Ausbalancierens gebrauche. Es soll sich mehr von selbst ausbalancieren.“

Natürlich ist auch hier bei Otto zur Linde die Theorie das Spätere, eine Art Selbstrechenschaft und ein Versuch einer Einführung in eine als unverständlich oft abgelehnte Kunst. Und doch erschließen nur Teile seiner Kunst sich schwer: rhythmisch die Gedichte, die wie das früher zitierte Gedicht („Großer Sorgen Traglast“) rein phonetisch „ausbalanciert“ sind, inhaltlich die philosophischen Gedichte. So wird „Die Kugel. Eine Philosophie in Versen“ (1906 und 1909), in der Otto zur Linde „die uralte Form der Kugelwelt vergeistigen wollte gleich dem Kusaner“, wohl immer nur wenige Leser finden. Die philosophische Erkenntnis der Identitätslehre, der ewigen Eintracht und Zwietracht von Ich, Welt, Gott, Außen und Innen, Geistigem und Körperlichem, Tod und Leben, vom Analogismus und Parallelismus aller Erscheinungen, wofür Punkt, Kreis und Kugel zu Symbolen werden, diese Erkenntnis wird hier auf fast mathematische Formeln gebracht. „Scharf konturiert, kraftvoll, eisklar, fast nüchtern einfach und doch hochpoetisch“ hat Johannes Schlaf, der eifrigste Fürsprecher des „Charon“ die Verse genannt, aber auch deshalb hinzugefügt: „Nicht jeder versteht sich . . . auf ihre knapp gedrängte orphische und sicherlich höchst unsentimentale, ungefühlsmäßige Diktion.“ Charondichtung Otto zur Linde: Die Kugel

Seit 1911 beginnen Otto zur Lindes „Gesammelte Werke“ zu erscheinen. Von den drei bisher erschienenen Bänden ist der erste „Thule Traumland“ das Lied der Sehnsucht, irdischer und unirdischer Träume. Eine Vision von „Ruhland“ war das letzte Gedicht der „Kugel“; nun ist der Dichter hier, auf Gesammelte Werke Thule Traumland

Otto zur Linde u. d. Charon

Thule, der einsamen Trauminsel. Er singt ihr Winter-, ihr Sommerlied, und traumliebliche Gedichte lassen selige Jahre erleben. Ein Zyklus „Christus" bannt zartliebliche und „süßwehe" („Christkind in der Walnußschale" — „Christkind im Schnee" — „Christkind im Kahn" — „Christkind unterm Weihnachtsbaum") und („Gott auf den Wassern" — „Christus und die Moira") schicksalsernste, schicksalsbange Visionen.

Lieder der Liebe und Ehe

Der zweite Band enthält die „Lieder der Liebe und Ehe", ihnen voran steht ein Zyklus („Album"), der mit seinen meist traumschweren Bildern und Gedankenfolgen eines ins All versunkenen Mystikers von den Sehnsuchtsklängen des ersten Bandes überleitet zu diesen Gedichten der erfüllten Sehnsucht. Auch hier überrascht ein seltener Reichtum der verschiedenartigsten rhythmisch bewältigten Stimmungen. Die Spannweite der Empfindung reicht von der „süßen Albernheit" bis zu den Schauern der tiefsten Rätselfragen.

Landschaft und Meer

Ein dritter Band ist betitelt „Landschaft und Meer". Er ist der rhythmisch interessanteste Teil: denn hier überwiegen die Gedichte mit rein phonetischem Rhythmus. In den Zyklen der „Stadt" und „Vorstadt" ist der Versuch gemacht, das dichterische Problem Großstadt, das die Agitations- und Tendenzlyrik zu lösen glaubte, indem sie soziale Beobachtungen machte, sich begeisterte oder entrüstete, durch Aufdeckung der rhythmischen Energien des Großstadtlebens zu lösen. Es ist schade, daß zwei weitere Bände „Charontischer Mythus" und „Wege, Menschen und Ziele" erst angekündigt, noch nicht erschienen sind.

Gedichtproben

Otto zur Linde ist jetzt noch wenig bekannt. Von einem wenig Bekannten spricht man am besten, wenn man ihn selbst sprechen läßt. Ich wähle zunächst zwei dunkelgetönte Gedichte aus „Thule Traumland". „Der Wanderer" heißt das erste Gedicht:

Den alten Weg bin ich gegangen,
Die alten Bäume standen noch —
Ein wenig dünner schon mit Laub behangen,
Doch ihre Kronen grünten noch. —

Die alten Acker hab ich mir besehen,
Noch immer blühten Kettenblumen an dem Weg —
Noch kann ich keiner nicht vorübergehen,
Und wieder stand die Abendsonne schräg. —

Die alte Sehnsucht fuhr im Sonnenschiffe
Ins Dämmer-dunkelnde voraus der Nacht —
Doch leise fröstelte Frühabendfrische,
Und meinen Mantel hab ich fester zugemacht.

Und wieder stach das grelle Gift ins Herz mir
Der gelben Dämmerkerzen, ach ich fror
Im späten Frühling, wie der Schmerz mir
Großschattenwankend trat ins Abendtor.

Er stand, ein Riese, vor der Sonne wuchtend
Bis an die bleichsten Sterne, und so ging,
Verging die Sonne unter ihm; auf dunklen Schluchten
Lag noch der dünne, safrangelbe Feuerring.

Es sind die alten Sterne, die mich nicht mehr grüßen,
Mein Weg gen Untergang ist schweigend, mein Gesicht
Ist matt vornüber und mit schweren Füßen
Geh ich; nun steht an meinem Weg kein Licht.

Auf einem Stein hab ich gesessen,
Die Nacht war mondlos und ich dachte schwer —
Die Sonne tot, der Mond hat mich vergessen,
Und meine alten Sterne stehn nicht mehr.

Da griffs mich schüttelnd, daß ich aufstand —
Ich will weit wandern, meine Sehnsucht flog
Mir weit vorauf gen Sonnenaufgang.
Ist mir ein neuer Sommer und ein Saatfeld noch?

Otto zur Linde u. d. Charon

Wie eine Variation und Weiterentwicklung der Stimmung dieses Gedichtes lese man nun das folgende:

Mein Schiff ist gefahren so weit übers Meer,
Ein Segel seh ich am Strand nun nimmermehr.
Mein Vogel ist geflogen so hoch ins blaue Meer,
Ein Flügel und Ruder taucht nun nimmer, nimmermehr.

Auf endloser, weißer, heißer Heide ging ich hin,
Und weiß doch nicht: wann ich an den blauen Bergen bin.
Eine endlose Straße geht sausend neben mir hin,
Und doch weiß ich nimmer, nimmer, ob ich gehend bin.

Ich setzte mich auf einen Stein, ich sitz auf einem Meilenstein,
Ich sitz auf einem einsamen, im Sand versunknen Stein.
Ich senkte meine Wange in die Hand hinein,
Und grabe meinen Fuß tief in den Sand an meinem Stein.

Ich denke viel und grüble, und mein Stab zieht in dem Sand
Kreise und schreibt; ich schau auf Hand und Stab und Sand.
Doch ich werd des Schauens müde, und mein Stab fällt aus der Hand,
Mein Stab fällt müd und liegt vor meinem Fuß im Sand.

Wann der Abend kommt, dann wird die weiße Heide grau,
Dann wird die weiße Heide grau von Nebelabendtau.
Dann schauert mich die Kühle und der feuchte Abendtau,
Dann muß ich aufstehn und muß wandern, dann ist der Sand grau.

Dann wird die Welt grau bis zum Abendrot,
Dann brennt der Himmel, aber mein Herz ist tot.
Mit müdem, gedrücktem Schritt vom Abendrot umloht
Wandr' ich fürder und klopf am Tor der Nacht: „laß ein, ich bin der Tod!"

Nun zwei helle Gedichte aus dem Bande „Lieder der Liebe und Ehe":

Oh die vielen, vielen Sterne
in der blauen Sommernacht —
Mich erfaßt mit Fingern ferne
Was all-um leisatmend wacht.

Wie ein Knistern an dem Baume,
Der mich in den Zweigen wiegt,
Glühn die Blüten mir im Traume —
Kerzen, Herzen, Flüsterlicht.

Hauch, oh Hauch aus tausend Mündern
Mich umwehnd leis an mein Ohr —
Oh von Tausendseel und Kindern
Um und um; von weit, weit her

Kommt es brausend nah und näher
Und umbrandet mich mit Glanz,
Daß ich Welten brennen sehe —
Und, umründet, meine Seele ist im Glanz entzündet ganz.

* * *

Otto zur Linde u. d. Charon

Ach in meinen stillsten Stunden
War ich leise losgebunden
Von dem Grübeln, trüben Sehen;
War ein wundermildes Wehen,
Das mich trug in weißem Schoße;
Eine Aue blaue, große
Lag so frei umher zu schauen,
Wo schon Stern' und Tropfen tauen;
Oh das Licht von allen Seiten
War wie eine Mattglanznacht,
Denn auf tiefen Erdenbreiten
Schwamm die Sonne, und entfacht
Kam der Julimond gestiegen
Hoch am Rand des Meers. — Oh Fliegen
Über Sonne, Mond und Sterne
Durch das Weiße in das Blaue,
Wieder in noch weißre Ferne!
Bis zur wasserklarsten Aue
Dünn wie Lichtluft, losgebunden —
Stille Stunden, ach Gesunden!
Und von allen Seiten gleiten
Fort und zu die Umlichtbreiten.

Und endlich ein ganz kurzes, ganz schlichtes aus dem dritten Bande:

Die Welt wird grün,
Die Luft ist weich —
Nun steigt auch mir
Ein Ostern auf —
Ganz still, ganz still
Will ich erblühn,
Daß Pfingsten komm:
Mich leuchten zu sehn,
Daß Sommer komm
Und reife mein Herz
Zum frohen Herbst hin —
Dann soll der Winter lang noch warten.

Vielleicht findet mancher von diesen melodischen Gedichten den Weg zu jenen anderen, die wie das zuerst zitierte so „schwer schleppen". Vielleicht sagt sich mancher: Der Dichter, der hier und in vielen andern (ein Lerchenlied im zweiten Bande z. B. ist ein einziger langer Lerchentriller) so „melodisch" sein kann, muß einen Grund haben, wenn er „unmelodisch" ist.

Ziele der Charonkunst

Ich kann hier die übrigen Dichter des „Charon" nicht alle charakterisieren. Karl Röttger und Rudolf Paulsen sind unter ihnen wohl die bedeutendsten. Aber ein Wort ist noch nötig über die Ziele des „Charon". Er will mehr sein als nur eine Zeitschrift für Lyrik, mehr als eine Kunstzeitschrift überhaupt. „Dichtung, Philosophie, Darstellung" hieß sein früherer, Monatsschrift „für modernes geistiges Leben" heißt sein jetziger Untertitel. Was er erstrebt, ist ein „organisches Menschentum", eine „lebensvolle Ethik" („Ethos ist bewußt gewordene Natur," sagt Otto zur Linde), „ein tiefes Forschen", ein „neues religiöses Suchen". Sein Zukunftstraum ist eine Zeit, wo „das aus Geschenk Große sich deckt mit dem aus sich selbst Großen", wo „die Dichtkunst Menschheitssein wird, also gar nicht mehr als eine Kunst sich absondert".

Wir leiden heute alle an einer einseitigen Kultivierung irgendeiner Fähigkeit und an einer Zersplitterung unserer Kräfte. Und die sich nicht zersplittern wollen, sondern sich leicht aristokratisch ab. Ganz gleich nun, ob es der „Charon" erreicht, ob es auf seinem Wege erreichbar ist — was er erstrebt, ist dies: einen Einzelnen, der sich nicht zersplittert, der alle Fähigkeiten entwickelt, organisch sich entfaltet, „konzentrisch Kreis um Kreis um sich legt", und der doch sich nicht absondert, sondern zur Gemeinschaft strebt: „Gemeinschaftsdienst durch Selbstentfaltung." Hier ist das größte und schwerste Problem unserer Zeit mindestens erkannt.

Drittes Kapitel

Börries von Münchhausen, Lulu von Strauß und Torney und Agnes Miegel

Balladen-Dichter

Theoretisch hatte die Revolutionszeit der achtziger, neunziger Jahre auch mit der alten Ballade aufgeräumt, man duldete sie allenfalls an Großen, an Meyer, Fontane, Liliencron. Heute vergeht kein Monat, der nicht einen oder mehrere Balladenbände brächte; viel Epigonenkunst wie einst, aber doch einiges, was wenigstens teilweise zu dauern verspricht. Nur ein paar Namen hebe ich aus dieser neuen Hochflut heraus: Börries von Münchhausen, Lulu von Strauß und Torney und Agnes Miegel. Spitteler, dessen Name wenigstens nachdrücklich genannt werden soll, ist mehr als nur ein Balladendichter.

Börries von Münchhausen

Balladen und Ritterliches Liederbuch

Von den drei zuerst Genannten gilt Börries von Münchhausen (geb. 1874 in Hildesheim) als der bedeutendste: — er ist der Bekannteste. Seine „Balladen" (zuerst 1900), sein „Ritterliches Liederbuch" (1904), die jetzt vermehrt ein Band vereinigt, sind am meisten verbreitet. Münchhausen ist Junker, und als einen „Reaktionär" haben ihn manche abgelehnt. Aber grade dies betonte Herrenbewußtsein ist künstlerisch ein Vorzug. Die Welt der alten Ritterballaden ist ihm nicht Kostüm, ihr Ton nicht aus seinen Lieblingen Strachwitz und Fontane erlernt, sondern diese alte Welt lebt noch um ihn, und er in ihr, seine Familienvergangenheit ist mit ihr verknüpft, die Tugenden der alten Balladenhelden sind ihm erstrebenswerte, ihre Untugenden noch erlebenswerte Dinge. Wenn er schreibt:

Hat jedes alte Geschlecht seinen eigenvererbten Zug,
die Stuarts hängen am Weibe, die Orlows kleben am Krug,
die Sándors leben im Sattel und Bügel viel hundert Jahr,
aber lachen können am besten die Grafen von Beaumanoir. —

so fühlt man, wie er die Hand über die alten Geschlechter hält, die für ihn doch die ewig jungen sind. Denn die Ritterwelt, diese „prächtigrauhe vergangene Zeit" ist ihm lebendigste Gegenwart.

Zeit ist zu allen Zeiten
für stolze Liebe, starken Zorn,
noch klirrt in allen Weiten
der goldne Rittersporn.

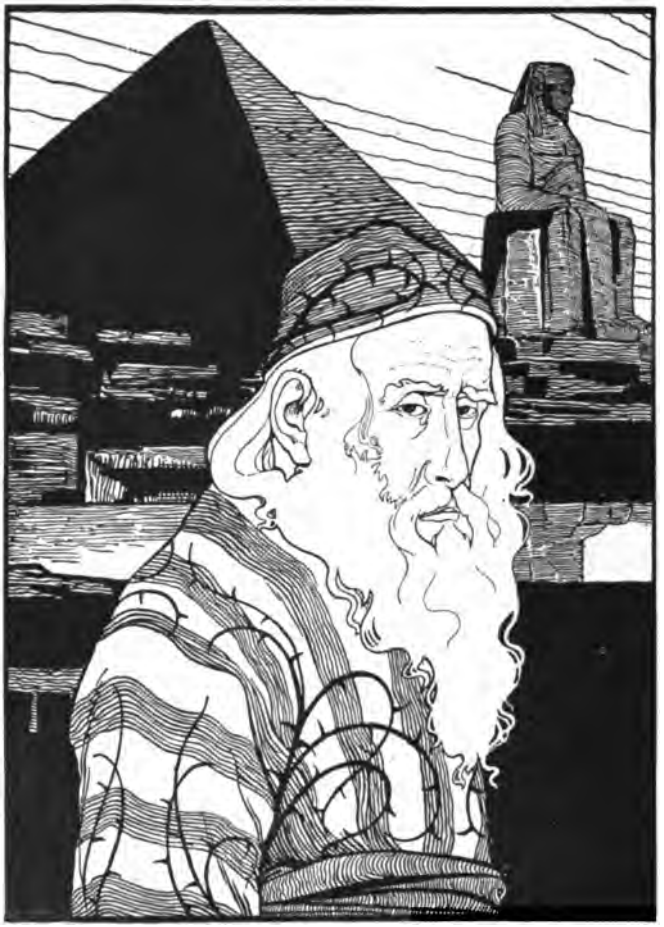
„Wir" ist ein Zyklus überschrieben. Dies Wir könnte über dem ganzen Buche stehen. Wir, d. h. wir Adligen, die wir dem Throne trotzige Treue halten, wir, die wir „zu Helm und Schild geboren sind", wir, die wir eigenes Land haben, wir, denen die Väter vier Gaben vermachten, „Reiten, Trinken, Fechten, Küssen die ganze Nacht", wir, die wir jagen, wo die Welt sonst für die kleinen Leute schwärmt, wir Herrenblut, die wir Frauen haben mit nur ihnen eigener „weichdunkler Stimme".

Die Erinnerungen dieser Menschen sind der Hauptinhalt der Balladen. Die alte Ritterzeit wird wach. Die Zeit in ihrer Minnesüße, die Zeit der Pageneifersucht und der Pagenliebe:

Am ersten Tag im Karneval,
— der erste Tag, der machte es, —
am ersten Tag im Karneval,
auf allen Straßen lachte es,

da küßte Gräfin Montbijou
die Perlweinschale von Kristall,
sie trank dem blonden Pagen zu,
der Page, der hieß d'Autreval.

KARL RICKERT
SAHLIS 1909



Zeichnungen von E. M. Lilien zu „Juda" von Eberies, Freiherrn von Münchhausen

Verlag von E. Fleischel & Co. in Berlin

Börries von Münchhausen

Die Zeit in ihrer kriegerischen Rauheit, die Zeit eines Bayard, die Zeit, da der Spruch galt: „Aller Dinge mächtigstes: Krieg! Aller Geister herrlichstes: Sieg!" Die Zeit der Hunnen und die Zeit der Zigeuner, die Zeit der würfelnden, gröhlenden Haudegen und der alten Landsknechte, die noch im Himmel verzückt zur Tür laufen, wenn sie den Trommelschlägel hören.

Es ist ein Glück, daß der Motivkreis der Balladen damit nicht umschrieben ist. Das Wort Fontanes fiele einem sonst ein: „Fründ, si mi nicht bös, awers all dat Tüg ist to spektakulös . . . dat allens bummst und klappert to veel . . ." Aber es stehen in den Balladen ein paar stillere, zeitlose, wie „Der hungrige Teich", wie „Dreigespräch", wie „Der Todspieler", die schicksalsernste Erzählung des Pfarrers, dessen Klavierspiel zwei seiner Kinder in den Tod lockte. Sie überdauern vielleicht die lauteren Stücke der Sammlung.

Das rein Liedhafte steht wie an Umfang, so auch an Wert in den Werken zurück. Nur wo der Stolz auf die Heimat, die Freude an der eigenen Scholle hervorjubelt, zieht Börries von Münchhausen mit; und so hoch wertet er die Heimatsehnsucht, daß der Balladendichter der Heimatsehnsucht eines sonst ihm fremden Volkes, daß er den Zionisten in „Juda" (1901) ein farbenglühendes exotisches Balladenbuch von jüdischer Vergangenheit widmen konnte. Die Lieder haben leicht einen melancholischen Klang. Ton und Empfindungswelt eines im Liede größeren Standesgenossen, des Prinzen Emil von Schoenaich-Carolath, klingen in ihnen nach. Den selbständigeren dieser Gedichte fehlt der Stimmungszwang des Rhythmus. Man spiele einmal Chopins Des-Dur-Präludium und lese darauf das aus seiner Stimmung entstandene Gedicht „Tropfen" — ich wenigstens finde von Chopins Stimmung nichts in diesem Gedicht. —

Juda

Lulu von Strauß und Torney

Balladen

Kommt man aus der Balladenwelt von Börries von Münchhausen in die der Lulu von Strauß und Torney („Balladen und Lieder" 1902 — „Neue Balladen und Lieder" 1908), so fühlt man sich fast in einer Gegenwelt. Münchhausens Herrenstolz sieht nur seine Standesgenossen, er ist ganz unsozial, seine „Mauer-Ballade" macht die französische Revolution nur als ein Heulen von „Hunden der Gasse", als einen „Schrei des Gemeinen, der Edles vernichten will", verächtlich, er weiß auch von den menschlichen Nöten der Bauern nichts. Und grade davon erzählt seine in Bückeburg 1873 geborene Standesgenossin Lulu von Strauß und Torney. Im Bauernhause ist ihre Kunst mehr heimisch als im Schloß. Sie gestaltet etwa in der „Letzten Ernte" ein Gegenstück zu Ludwig Thomas Schlußerzählung im „Agricola", eine Ballade vom beruhigten Sterben eines Bauern. Sie steht bei ihrer Erzählung von der Rache des Bauern an dem Braunschweiger Herzog, der den zum Stürmen nötigen Graben mit Bauern ausfüllen will, sichtlich auf der Seite des Rächers. Und wie im Bauernhause ist sie in der Fischerhütte daheim. Die Erde und das Meer sind der elementare Hintergrund ihrer Balladen. Es lebt in ihnen das zu Nixensagen verwandelte lustige Wellenspiel wie in der „Jungfer von Haarlem" und das Menschenopfer fordernde tückische Element, wie in „Hertje von Horsbüll":

Hertje von Horsbüll lachte und klomm vom Deich an den Strand,
Hertje von Horsbüll reckte den Arm über See und Sand,
ihres Haares graue Strähnen zerrte der nasse West,
ihre nackten Füße wurden von fliegendem Schaum genäßt.

„Es geht um des Strandes Harden ein starker güldener Ring,
ihr kooget und ihr deichet, wo weiland der Schiffskiel ging,

aber wehe über die Marschen, weh über Land und Strand,
es weint da unter dem Deiche, der Ring hat nicht Bestand!

Sie sagen, die Deiche feste unschuldigen Blutes Macht,
mein Knabe spielte im Kooge, er kam nicht heim zur Nacht!
Sie sagen, es sind die Möwen, die Möwen schreien im Wind,
aber ich weiß, da unten weint Hertje von Horsbülls Kind!

Es steht im Kooge zu Gröde der Weizen sommergrün,
es springt ein schwarzes Fohlen über die Weiden hin,
aber die Saaten sollen keine Sichel sehn,
und es wird das schwarze Fohlen nicht unter dem Sattel gehn!

Sie segnen in dreißig Kirchen den heiligen Gotteswein,
zu Lindholm stand die erste, die soll auch die letzte sein,
es wird ein Tag des Todes über den Marschen graun,
dreimal wehe den Augen, die seine Schrecken schaun.

Dann wird den Vater rufen seines jüngsten Kindes Schrei,
doch die salze See wird kommen und fressen die andern drei!
Es werden Knecht und Bauer fliehn auf des Hofes First,
doch die salze See wird kommen, daß Wurt und Mauer birst!

Es wird eine Sonne steigen, ihr Schein ist gelb und bleich,
und geht sie wieder zur Rüste, sie sieht nicht Strand noch Deich,
es wird in hundert Jahren der Schiffer fahren zu Land
und wird zum Steuermann sagen: Hüt dich vor Holmer Sand!"

Hertje von Horsbüll lachte und klomm zum Deich empor,
sie kniete auf nasser Erde, sie beugte ihr horchend Ohr.
Hertje von Horsbüll ballte zur Faust die starre Hand:
„Es weint da unter dem Deiche! weh über Marsch und Strand!

Lieder

Gedichte der Naturversenkung, Gedichte von ihrer braunen Erde sind die Lieder der Strauß und Torney — „Mutter Erde" heißt ein Zyklus. Und dann sind sie Gedichte eines Frauenlebens. Die Dichterin, die an den Anfang ihrer Balladen die Ballade von der Nonne setzte, die nur das Jesuskind wiegen durfte, ohne je Mutterfreuden zu genießen, klagt ihre lange lieblos entschwindende Jugend: „Eintönig, traumhaft, wie Tropfen rinnen" ihre einsamen Tage. Die Zeit flutet vorüber „den Stürmen fremd, und fremd den Sonnengluten, ein grauer Strom . . .

Und ich, ich steh am Rand,
in meiner engen Einsamkeit gefangen,
und lausche wartend weit hinaus ins Land
in lebenshungrig brennendem Verlangen,
ob sich mir endlich wird ein Morgen heben.

Und wie ein Kind, das man zur Ruhe singt,
wieg ich die Seele ein mit bunten Träumen,
ach, Träumen, drin mein ungelebtes Leben
und meiner jungen Kräfte Überschäumen
wild mit dem Bann der grauen Stille ringt!

Lulu von Strauß und Torney

Endlich kommt eine späte Liebe, aber verschwendet an einen, der ihrer nicht wert war. Der Gott der Liebe ist an ihr vorbeigeschritten. Der neue Gott, der Gott der Arbeit, der ihr nun naht, soll ihr, das ist die letzte Bitte der Lieder, nicht auch vorübergehn.

Erzählungen

In der erzählenden Kunst der Lulu von Strauß und Torney begegnet man der gleichen Gefühls-, Stimmungs-, Stoff- und Gedankenwelt wie in ihren Balladen und Liedern. Balladen in Prosa, Bauernballaden sind schon ihre knapp erzählten Dorfgeschichten aus dem Weserlande der Gegenwart „Bauernstolz" (1901). Mehr noch ihre historischen Erzählungen: „Der Hof am Brink" (1906), ein düster grausiges Bild der Verwilderungszeit des dreißigjährigen Krieges, und „Auge um Auge", eine Bauernrache aus der Zeit Jeromes, die erste Novelle ihrer letzten Novellensammlung „Sieger und Besiegte" (1909). Um den Glauben — auch ein Motiv der Balladendichterin — geht es in der in Holland zur Reformationszeit spielenden Geschichte „Das Meerminneke" (1906) und in dem Romane „Lucifer" (1907), der Tragödie des Bauersohnes Buko, der ein Mönch werden sollte und ein Ketzer ward. An die Lieder erinnert mehr der Roman „Ihres Vaters Tochter" (1905), die Entwicklungsgeschichte eines irrenden Mädchens. Lulu von Strauß und Torney strebt sichtlich in die Weite, schon räumlich: In dem letzten Bande „Sieger und Besiegte" ist der Schauplatz der zweiten Novelle das England der Königin Elisabeth; der Schauplatz der dritten „Die Legende der Felsenstadt" ist das umbrische Bergland. Sie wagt sich an keinen Geringeren, als den heiligen Franziskus, dessen Legende sie so erzählt, wie sie seine Heimat kennt. Sie will, am meisten in dem Romane „Lucifer", zu ihrer Gabe der knappen Herausarbeitung von Szene, Mensch und Zeit noch die Gabe spürenden Gedankenringens fügen. Aber wie ihre Balladen wertvoller sind wie ihre Lieder, zwingendere Form haben, so sind — einstweilen noch — ihre an die Balladenstoffe erinnernden Erzählungen, namentlich die Bauernnovellen, wertvoller als ihre an die Gedankenwelt der Lieder erinnernden Werke.

Lulu von Strauß und Torney

Photographie von Peter Matzen Göttingen

Agnes Miegel

Eine ähnliche Natur wie Lulu von Strauß und Torney ist die 1879 in Königsberg geborene Agnes Miegel. Nicht nur zufällig hat ein Buch von ihr einen gleichen Titel. Und wie bei Lulu von Strauß und Torney: auch bei Agnes Miegel („Gedichte" 1901. „Balladen und Lieder" 1907) sind die Balladen bedeutender als die Lieder. In den Liedern fesseln ein paar herbe Mädchengedichte von eifersüchtiger Glut. Einen schmerzlichen Unterton haben die Be-

Lieder

kenntnis-, die Naturstimmungen. Ringende Frömmigkeit beichtet, um Tote kreisen gern die ernsten Gedanken, Sehnsucht flattert aus der Heimat in die Weite, aus der Weite in die Heimat. Aber den Liedern fehlt die Suggestionskraft: die haben erst die Balladen. Zeitlich umspannen sie ein paar Jahrtausende. Von dem mythischen Nirgendwann der „schlafenden Götter" (einer an Spitteler erinnernden, nur ganz anders rhythmisierten Vision) und deutscher Sagenvergangenheit reichen sie fast bis zur europäischen Gegenwart, bis zu Marie Antoinette und der französischen Revolution. Das uralte, wohl eigentliche Balladenproblem der Beziehungen zwischen Mensch und Natur wird auch hier oft variiert, als Sehnsucht des einen zum andern, als Geheimnis und Schicksalszauber, als Kampf des Menschen gegen Naturmächte, auch gegen die Macht der Liebe, wie etwa der „Chevalier errant", der auf dem Irrwege nach dem heiligen Grale von Minnezauber getroffen wird:

Es steht eine Buche am Felshang nach Süden zu,
da lag eine Hinde gebunden, die Hinde bist du.
Mein Schwert zerschnitt deine Bande — o Mondlicht, traurig und blau,
ich ging den Gral zu suchen und fand eine nackte Frau.

Die besten dieser Balladen überragen alle von Münchhausen und der Strauß und Torney, sie vereinigen alles, was erst die Balladenwirkung schafft: Knappheit, Bildkraft, Assoziationsreichtum, ein Symbol als Kern und schließlich etwas Unerklärliches, etwas Vorwärtstreibendes, Sinne, Willen und Denken in Erregung Setzendes, Verstrickendes, den unwiderstehlichen Rhythmus. Ein Beispiel sagt mehr. Ich wähle die „Schöne Agnete", vielleicht die beste aller Balladen von Agnes Miegel.

Als Herrn Ulrichs Wittib in der Kirche gekniet,
da klang vom Kirchhof herüber ein Lied,
die Orgel droben, die hörte auf zu gehn,
die Priester und Knaben, alle blieben stehn,
es horchte die Gemeinde, Greis, Kind und Braut,
die Stimme draußen sang wie die Nachtigall so laut:

„Liebste Mutter in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
liebe Mutter, hör, wie draußen deine Tochter singt,
denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
denn ich kann ja nicht mehr knieen vor Mariens Schrein,
denn ich hab ja verloren die ewige Seligkeit,
denn ich hab ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.

Meine Kinder spielen mit den Fischen im See,
meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh,
keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum,
meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum . . .

Liebste Mutter ach ich bitte dich,
liebste Mutter ach ich bitte dich flehentlich,
wolle beten mit deinem Ingesind
für meine grünhaarigen Nixenkind,
wolle beten zu den Heiligen und zu unserer Lieben Frau
vor jeder Kirche und vor jedem Kreuz in Feld und Au!

Agnes Miegel

Photographie E. Bäumer Magdeburg

Liebſte Mutter, ach ich bitte dich ſehr,
alle ſieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,
ſage du dem Prieſter nun:
Er ſoll weit auf die Kirchentüre tun,
daß ich ſehen kann der Kerzen Glanz,
daß ich ſehen kann die güldene Monſtranz,
daß ich ſagen kann meinen Kinderlein
wie ſo ſonnengolden ſtrahlt des Kelches Schein!"

Und die Stimme ſchwieg. Da hub die Orgel an,
da ward die Türe weit aufgetan, —
und das ganze heilige Hochamt lang
ein weißes weißes Waſſer vor der Kirchentüre ſprang.

Viertes Kapitel

Carl Spitteler

Carl Spitteler

Carl Spitteler mußte fast ein Sechziger werden, ehe seine Dichtung um die Wende des Jahrhunderts einen lauteren Wiederhall weckte. Verwunderlich ist das nicht. In den Jahren 1880 und 81 war sein Erstlingswerk „Prometheus und Epimetheus" erschienen: ein mythologisches Gleichnis, eine Dichtung der Phantasie, eine Welt zeitloser Visionen. Der Schöpfer dieses befremdenden Werkes hatte mit den Alten wie mit den Jungen nichts gemein, nichts mit dem Doktrinarismus derer, die noch herrschten, nichts mit dem Doktrinarismus jener, die bald herrschen sollten. Den Naturalisten gehörte das nächste Jahrzehnt: Spitteler fühlte sich als Idealist. Zwar den „Realstil" ließ der Landsmann und Verehrer Gottfried Kellers und Conrad Ferdinand Meyers gelten als eine „ernsthafte Ausdrucksform des künstlerischen Geistes, welche geprüft und versucht sein will", als ein Heilmittel gegen die „Verirrungen ins Süßliche oder Matte, Konventionelle oder Pseudo-Ideale", und im Gebiete der prosaischen Erzählung möchte auch Spitteler nur die Bücher lesen, die im echten Realstile, d. h. „mit ehrlicher, selbstvergessener Wirklichkeitstreue" geschrieben sind. Aber er verhöhnt den Fanatismus des Panrealismus oder Naturalismus, der nur den Realstil gelten lassen wolle, als eine ungeheuerliche Beschränktheit. Grauenhafte Pedanten sind ihm die Naturalisten, ihr Schrei nach einer kräftigen, männlichen Poesie, ihr Versuch, mit „brennenden Fragen, roten Fahnen und mörderlichen Streiken" die roten Blutkörperchen der Poesie zu vermehren, mit „Schweiß und Unrat, Dialekt und Dynamit" die poetische Zuckerkrankheit auszutreiben, scheint ihm eher Mangel an Kraft zu bedeuten. Sie sind nicht stark, die Naturalisten, sie „stärkeln" nur — mit fabrikstädtischen Arbeiterschürzen, wie man einst mit bäurischen Hemdärmeln „stärkelte". Doch dafür ist Spitteler ihnen dankbar, daß sie die Alten, die Epigonen ausgerottet haben. Er, der echte Idealist, weiß, daß die Alten nur fälschlich Idealisten hießen, daß sie „im tiefsten Seelengrunde verpfafft, verbucht, verschult" waren, daß ihre Schönheit nur ein „anerlogenes gebildetes Getön", ihre Dichtung nur ein Schachern um den Zeitgeist war.

Der zeitfremde Charakter seiner Werke

So war Spitteler kein Fürsprecher der Alten, keiner der Jungen: beiden war er unbequem, und Unbequeme überhört man. Die Zeit liebte eine Rubrizierung nach *ihren* wenigen Formeln, Spitteler war nach diesen Formeln nicht zu rubrizieren. Die Zeit war gewöhnt, von einem Dichter zum immer gleichen oder ähnlichen Thema ähnliche Variationen zu hören, den gewohnten Eindruck durch den neuen bestätigt zu finden: Spittelers Werke glichen einander nie, auf kosmische Phantasieen folgte ein Band Lyrik, dann zwei Bände Erzählungen, ein Büchlein Parabeln, ein Band Balladen, schließlich gar vom Gegner des Naturalismus eine naturalistische Erzählung. Hie und da erzwang sich die Persönlichkeit, die man hinter den Werken spürte, die Aufmerksamkeit. Als der Essayist der „Lachenden Wahrheiten", den Nietzsche einmal als den „feinsten ästhetischen Schriftsteller der Gegenwart" bezeichnete, zuerst in Schweizer Blättern, dann im „Kunstwart" auftauchte, da wies Conrads „Gesellschaft" auf Spittelers klare, scharfe ästhetische Prägungen hin. Als sich aber Spitteler in einem unerquicklichen Streite der „Gesellschaft" mit J. V. Widmann für den schlimmer als naturalistisch-derb angegriffenen Freund einsetzte, da

Carl Spitteler

war von ihm fortan in der „Gesellschaft“ nicht mehr die Rede. Und wie in der süddeutschen führenden Zeitschrift der Moderne, so auch in der führenden norddeutschen, in der „Neuen Deutschen Rundschau“: gerade einmal ward ein einzelnes Werk Spittelers gewürdigt. Der Balladendichter hatte Christian Morgenstern zu einem wahren Hymnus begeistert. Aber der Hinweis ward (bis zum Juliheft 1911, in dem ein längerer Aufsatz von Jakob Schaffner endlich Spittelers große Hauptwerke würdigte) nicht erneut durch eine Würdigung der ganzen Kunst Spittelers oder auch nur eines der nächsten Werke. Spitteler blieb auch im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts ein einsamer Dichter, ein Zeitloser, ein Unzeitgemäßer. Ein Unzeitgemäßer schon deshalb, weil er gerade die Dichtung erstrebte, die

Gedanken über das Epos

für immer tot sein sollte: das Epos. Epen, so lehrte die Zeit, entstehen in der Jugend der Menschheit; Naivetät der Weltanschauung ist ihre Voraussetzung. Das ist Aberwitz, sagt Spitteler. Ist etwa „die kecke Art, wie Homer mit seinen Göttern umspringt“, naiv, stellt etwa „die über und über blasierte, verfaulte Kultur des jonischen Kleinasiens einen Kindheitszustand“ vor, bedeuten etwa „die unaufhörlichen Klagen über die Gegenwart, die wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit, die Verzweiflung an der Zukunft, Jugend der Menschheit“? Dann könnte man ja das neunzehnte Jahrhundert auch einen Kindheitszustand und die Barrisons naiv nennen. Und was heißt überhaupt Urzustand, Jugend der Menschheit, Blüte, Reife, Alter der Völker? „Wer vermißt sich hiermit zu disputieren wie mit bekannten Größen?“ Niemals war die Menschheit jung, kein Zeitalter jemals naiv! „Gibt es denn eine Biologie der Völker? Weiß etwa jemand, wann ein Volk jung und wann alt ist? Getraut sich einer zu entscheiden, ob z. B. die gegenwärtigen Deutschen oder Russen ein altes Volk oder ein junges sind? Ob sie am Anfange oder in der Mitte oder vor dem Ende stehen? oder wo sonst?“ Und was ist das, ein „Volk“? Wir wissen ja gar nicht einmal, „ob das mit Muttersprache und Tradition, oder mit Staatsverfassung, Politik, Grenzen und Vaterland oder mit Sitten, Gebräuchen, Festen und Religion übereins läuft. Geschweige, daß wir auch nur ein einziges Lebensgesetz der Völker kennten, vorausgesetzt, daß eine abstrakte Kollektivperson ‚Volk‘ überhaupt Lebensgesetze habe“. So ist die augenblicklich „ewige Grundwahrheit“, die ein Epos für unsere Zeit verbietet, nach Spitteler schlecht begründet. Ganz abgesehen davon, daß diese „ewige Grundwahrheit“ vor Vischer niemand kannte, daß „noch im achtzehnten wie in sämtlichen früheren Jahrhunderten das Epos für das nächste und höchste Ziel jedes Dichters“ galt. „Lessing stellte es obenan, Goethe versuchte, Schiller ersehnte es“. Spitteler verschweigt den letzten persönlichen Grund. Wie kann die Kunstform tot sein, wenn die Welt, die sie geschaffen hat, die epische Bilderwelt, wenn die Stimmung, die sie trägt, in ihm seit seiner Jugend lebendig ist, ihm menschliche Spann- und Widerstandskraft, ein erhöhtes Lebensgefühl die Seelengröße der starken, freien Künstlerpersönlichkeit geschenkt hat!

Epische Jugendpläne

Denn nicht durch Theorie oder durch einen Zufall ist Spitteler zum Epos gekommen. Man könnte das daraus schließen, daß Spitteler schon 35 Jahre alt war, als sein erstes Werk erschien, daß Werke ganz anderer Art folgten, bis im „Olympischen Frühling“ wieder ein Epos sich gestaltete. In einem 1908 im „Kunstwart“ veröffentlichten Aufsatz „Mein Schaffen und meine Werke“ hat Spitteler selbst die Lösung der Rätsel seines Schaffens gegeben. Schon als zweiundzwanzigjähriger Student war sich Spitteler „klar bewußt,

Carl Spitteler

Photographie Rudolf Dührkoop in Berlin

Carl Spitteler

daß die epische Poesie seine Lebensaufgabe sei". Als „eine Ausströmung des Mutes, der Abenteurerlust, der Freude an dem äußeren Glanz des Daseins" verspürte er das Epos, und schon der Zweiundzwanzigjährige hatte eine „stattliche Reihe von epischen Werken fertig auskomponiert": wurden sie auch nie niedergeschrieben, nur manche begonnen, losgelassen haben sie ihn nie, sie waren die „sonnige Quelle" seiner späteren Poesie.

Johannes

„Da war zunächst ein romantisches Epos im ritterlichen Stil namens ‚Johannes'. Gemeint ist der sagenhafte König Johannes Presbyter von Abyssinien, der in der Phantasie der Kreuzfahrer eine so große Rolle spielte. Der Reiz dieses Stoffes war und ist für mich ein doppelter: Einmal das Ideal des weißen Rassenadels inmitten eines Tohuwabohu untergeordneter und feindlich gesinnter Völkerschaften, von den Arabern und Türken bis zu den Negern. Also eine Art Farbenskala. Dann das trauliche Mithineinspielen des nationalen Schutzheiligen, des Apostels Johannes, nicht bloß in die Reichsgeschäfte, sondern in die patrizischen Familienangelegenheiten. Also eine Art Oligarchenidyll . . . Der ‚Johannes' ist jenes Epos, das ich immer von neuem wieder in Angriff zu nehmen versuchte, in Zwischenräumen von fünf bis zehn Jahren. Mindestens sechsmal bin ich darangegangen. Einmal wurden sogar mehrere Gesänge davon veröffentlicht, und Gottfried Keller mahnte mich dringend zur Fortsetzung und Fertigstellung . . .

Atlantis

Dann ein enthusiastisches Epos „Atlantis". Der bekannte Sagenstoff von einem im Ozean untergegangenen Weltteil. Meine Behandlung dieses Stoffes war folgende: Die Voraussicht des nahen Untergangs versetzt die Menschheit in einen ekstatischen und orgiastischen Seelenzustand; nicht sinnlicher oder frivoler Art wie in den Pestzeiten, sondern umgekehrt: es erfolgt eine allgemeine Erhöhung und Vergrößerung der Stimmung. Alles Kleinliche, z. B. Stand und Rang, fällt dahin, es erfolgt ein täglich sich erneuerndes und stetig sich steigerndes Fest der Liebe, und zwar ein doppeltes: ein Fest der allgemeinen Verbrüderung und darüber als Gipfel ein Fest der Liebe zwischen Jüngling und Jungfrau . . .

Hochzeit des Theseus

Dann eine stolze, mutige epische Vision, in sechs Gesängen gedacht, die ‚Hochzeit des Theseus'. Alles edle Erdenglück: Heldenhoheit, Ruhm und Liebessüßigkeit von den Göttern auf ein einziges Haupt in einer einzigen Hochzeitsnacht gesammelt . . .

Herakles

Dann das wichtigste von allem: ein gewaltiges, kühnes und großartig angelegtes Epos: „Herakles". Diesen „Herakles", obschon er nie gedruckt, nicht einmal geschrieben worden ist, betrachte ich als das Hauptwerk meines Lebens. Wenn ich mich je als Dichter verspüre, so fühle ich mich nicht zunächst als den Verfasser des „Prometheus" oder des „Olympischen Frühlings", sondern in erster Linie als den Verfasser des „Herakles". „Herakles" war geschlossener komponiert als der „Olympische Frühling", er spannte und gipfelte nach dem Schlusse. Zum „Herakles" verhält sich der „Olympische Frühling" wie eine symphonische Phantasie zur Symphonie. Der verschiedene Stoff verlangte eben eine verschiedene Behandlung."

Aber diese epischen Werke des Studenten wurden nicht niedergeschrieben. Warum nicht? Spitteler hatte damals „als einzelner Wild-Fremdling in der Poesie die abenteuerlichsten Vorstellungen von der Arbeit des Dichters". Er meinte, „nicht bloß die Erfindung und plastische Gestaltung eines Werkes, sondern auch die Umwandlung der Bilder zu Sprache und Vers geschähen auf dem Phantasiewege, also unbewußt und ungewollt, durch visionäre Eingebung". Er dachte, eine Dichtung „werde einem geschrieben", und hielt es „für die Pflicht eines ehrlichen Künstlers, geduldig abzuwarten, bis die Phantasie die Umwandlung würde vollzogen haben", bis ihm „seine epischen Werke im Kopfe Wort für Wort würden fertig geschrieben worden sein". Aber die Phantasie übersetzte die Bilder nicht in Sprache, sondern schickte „nur unaufhörlich neue Bilder. Und so schuf sie denn in der Tat zu dem Thema

‚Herakles', welches mehr und mehr alle andern Themen in den Hintergrund drängte, eine jubelnde, sonnige Bilderwelt von täglich sich mehrendem Reichtum". Die „fremdartigsten schönen Dinge" kamen ihm „zugeflogen", darunter eines wie „fix und fertig". Eine Vision aus einer anderen ihm bisher fremden Welt, der mythologischen. Der Satan dreht vor den Augen zweier Menschen eine farbige Scheibe und verspricht dem, der ihm seine Seele ausliefere, alles Erdenglück zu schenken. Der Pfiffige läßt sich von dem farbigen Gaukelspiel blenden und verführen, der andere bleibt seiner Seele treu. Es war ein Gleichnis: „Das Schicksal des Strebers verglichen mit dem Schicksal des echten ehrlichen Großen," das Schicksal des schließlich geprellten Dummpfiffigen mit dem des vorausdenkenden wahrhaft Gescheiten. Von selbst gaben sich zu diesem Gedankensinne die Namen Epimetheus und Prometheus. In acht Tagen glaubte Spitteler dieses „Geschichtlein" fertig zu haben. Es kostete ihm dreizehn Jahre. Denn wieder „schob" ihm die Phantasie Sprache und Vers, Feder, Tinte und Papier, nicht „zwangsweise zu". Wieder arbeitete er sich wie beim „Herakles" immer weiter von der Vollendung weg. Eine „üppige Bilderwelt gedieh" auch um dies Gleichnis, „unzählige Tausende von Varianten über das eine Thema, nirgends ein Ufer, niemals ein Ende". Natürlich nicht ohne Gewinn: die Phantasie ward bereichert, die Künstlerkraft vermehrt — „wer sich anderthalb Jahrzehnte lang an unmöglichen Aufgaben wundgearbeitet hat, dem erscheint später jede mögliche Aufgabe leicht". Es erschloß sich Spitteler die ihm früher fremde „kosmische" und „symbolische" Poesie. Durch den hellen Glanz der Welt hindurch lernte er in ihre dunklen Tiefen sehen. Zu der „sonnigen Quelle" seiner Kunst, zu den epischen Dichtungen des Studenten entdeckten die „symbolischen und kosmischen Visionen des verzweifelnden Sisyphus, der sich an dem Prometheusthema abquälte", die zweite Quelle seiner Kunst, die „schwarze Quelle", wie er sie nannte. Und nicht zuletzt: er fand „ein pathetisches Verhältnis zur Poesie, das an Ernst, an Demut und Ergebenheit sowie an Zähigkeit einer Religion gleichkommt, aus dem er später die Kraft bezog, der Ungunst des Schicksals zu widerstehen ohne innerlich Schaden zu nehmen, und unbekümmert um die Weisheiten und Torheiten eines kleinen Zeitalters ruhig seinen Weg zu gehen". Aber schließlich zwang, wie Spitteler erzählt, zum Glück „eine akute Seelenkrisis dieser grausamen angstvollen Sisyphusarbeit ein Ende ab, indem sie mich nötigte, auf Tod und Leben irgendeine der tausend Varianten des Prometheus plötzlich aufs Papier zu werfen, einerlei welche, und gleichviel in was für einem Stil. Weil ich aber keine Verse zu machen verstand, und weil anderseits das tiefe Pathos des Werkes mich zu gehobenem rhythmischen Tonfall und zu einer schweren massiven Sprache nötigte, so wurde jener eigentümliche Stil daraus, welcher, wie man mir sagt, den Leser an die Sprache der Propheten erinnert".

Prometheus und Epimetheus

Von diesem Stile muß man zuerst reden. Denn der Stil ist es wohl, der durch seine unzeitgemäße Unalltäglichkeit Spittelers Dichtung einst spurlos versinken ließ, und ein „eigentümlicher" Stileindruck ist auch heute noch der erste Eindruck der Dichtung. Ein Vergleich wie der mit der Sprache der Bibel sagt ebenso wenig wie sonst ein erklärendes Wort. Aber vielleicht gibt die kurze „Einleitung" der Dichtung wenigstens ein annähernes Bild der Hauptzüge seines Wesens:

Stil des Prometheus und Epimetheus

Es war in seiner Jugendzeit — Gesundheit rötete sein Blut und täglich wuchsen seine Kräfte. —

Carl Spitteler

Da sprach Prometheus übermutes voll zu Epimetheus seinem Freund und Bruder: „Auf! laß uns anders werden, als die Vielen, die da wimmeln in dem allgemeinen Haufen! Denn so wir nach gemeinem Beispiel richten unsern Brauch, so werden wir gemeinen Lohnes sein und werden nimmer spüren adeliges Glück und seelenvolle Schmerzen!" Und in dem Andern zündete das Wort, und also machten sie sich auf, und wo am stillsten war ein Tal, und wo am lauschigsten sich fügeten die Berge, da wählten sie ihr Heim und baueten ein Jeglicher sein Haus von hüben und von drüben an dem klaren Brunnen.

Und allda lebten sie getrennt von allem Volk und gingen nicht zu opfern bei der Brüder Göttern, und gingen nicht zu Markte kaufen von den richtigen Begriffen, und wenn die Andern sangen, sangen sie nicht mit. —

— Und legten einen Balken vor den Weg und sperreten mit Schloß und Riegel wohl das Tal und nahmen kein Gesetz und keine Sitte an, und war ihr einziges Gebot der eigenen Seele Flüstern, wenn sie sinnend wandelten in Wald und Hain und an des Berges duft'gen blumigen Geländen.

Und über alle dem, so ward besonders ihre Art und anders ihre Sprache, also daß sie sagten „r" wo alle sprachen „l", und daß sie rücklings sich verneigten, wo die Andern sich bekreuzigten in ihres Herzens andachtsvoller, staunender Verehrung.

Und ward daraus ein gegenseit'ges Mißverhältnis hin und her, und es geschah, wenn ab und zu ein Zufall oder auch geselliges Verlangen sie verführte in der Brüder Kreis, so stockte allsofort das Spiel und wurde stumm das trauliche Gespräch — und fanden keinen Platz und paßten nirgends hin und waren allerorten fremde unwillkommne Gäste. —

Und Abends, wenn sie gleich den Andern auf der großen Straße sich erlabten an der sommerlichen Luft, da saßen vor dem Tor die Ältesten des Volks im Sonnenschein und flüsterten und sprachen Einer zu dem Andern mit Behagen:

„Von wannen kommen Die? und nicht gemein ist ihre Art, jedoch es fehlt darin ein Etwas, das ich sehr vermisse."

Und gleich gestimmten Muts ergänzete und sprach der Andre:

„Und auch ein Etwas ist darin zu viel, das mir mißfällt auf eine jede Weise."

Und Niemand, der nicht Anstoß nahm an ihrer Art, ein Jeglicher von einer andern Seite.

Man hat an diesem Jambenstile viel gemäkelt. Und leichter lassen sich ja seine Sonderbarkeiten (der häufige Gebrauch des längst geschwundenen „e", wie „fügete", „bauete", der ebenso häufige des absoluten Genitivs wie „heuchlerischen Tuns", „ungebärdgen Eifers", „unversehenen, endlichen, bedächtigen Geschehns", die Vorliebe für eine Wendung wie „und über dem") tadeln und karikieren, als seine Schönheiten nachahmen. Entscheidend ist, daß die Befremdung nicht anhält, ein möglich leises Widerstreben bald schwindet: grade die Szenen und Visionen, die sich am schnellsten einschmeicheln, scheinen nur durch diesen Stil ihr innerstes Leben zu enthüllen, zu dem langsam feierlichen Jambenschritte scheint der gelassene Gang des epischen Geschehens, zu dem wunderlichen Wortgewande die wunderliche, immer wunderlicher sich entfaltende mythologische Bilderwelt zu stimmen.

Prometheus und Epimetheus: Erster Teil

Zum Verwalter des Gottesreiches auf Erden hat „der Engel Gottes" Prometheus, den „kühnen Fremdling aus der Menschen Landen", ausersehen. Nur von seiner Seele, die kein Gebot und kein Gesetz achte, soll Prometheus lassen, ein Gewissen soll er dafür erhalten — „das wird Dich lehren „heit" und „keit" und wird Dich sicher leiten auf geraden Wegen". Doch Prometheus wagt nicht zu richten über seiner Seele Angesicht, „denn siehe, meine Herrin ist's und ist mein Gott in Freud und Leid, und was ich immer bin, von ihr hab ich's zu eigen". Keinen Ruhm ohne sie! Leid auch für sie! „Vielleicht

Carl Spitteler

Du kennst das Märchen aus der Menschen Land: es war ein Mann, zu dem gerieten seine Freunde ängstlichen Gemüts: ‚ein schlechtes Weib und sieh zu Tod und Sünde wird sie dich verführen'. Und ruhig lächelte der Mann: ‚Wohlan, so sei's zum Tod und sei's zur Sünde'. Und also ist's mit mir und nicht in Freud und Leid vermag ich zu entbehren ihr geliebtes Flüstern." Über Epimetheus aber kommt ein Geist der Klugheit: er gibt die Seele preis, er erhält ein Gewissen, er wird König und zieht ins Schloß und wird der Hüter der Gotteskinder, die in geheimer Kammer in tiefem Dunkel schlafen. „Zwischenzeit" hebt auf Erden an: das Gottesreich gedeiht und in Maja erhält Epimetheus, ohne daß er es ahnt, eine überirdische liebliche Helferin. Prometheus aber hat eine Vision: seine Göttin und Herrin erscheint ihm, seine Seele; ihr verlobt er sich und empfängt ihren seltsamen Segen: um eines fernen hohen Tages willen wird sein Tun, sein Gefühl, sein Hoffen verflucht, Menschen-Glück und Freude ihm verwehrt, verhießen „Entbehrung, Kränkung und die ungelöschte Gier, und das erstickte Würgen in den stummen Nächten." Ihm wird befohlen, das zu töten, was ihn verführen könnte, die Jungen des Löwen und des Hündchens, jener beiden Tiere, die bei ihm leben, aber der Seele Angesicht nicht kennen. Und Prometheus tut es. Bald vertreibt ihn dann der Haß seiner Feindin Dora, der Freundin des Engel Gottes, aus dem stillen Tale. Er muß ins „ungeliebte" Land ziehen: aber die seelische Heimat der „fernen Zukunft überm dunkeln Berge" bleibt ihm vor Augen. Bald erfüllt sich, was der Segen seiner Herrin, der wie ein Fluch klang, über Prometheus erflehte: er hat weder Ruh noch Sonntag, er muß dienen, ein Wurm sticht ihm ein niedriges Glück und ein gemeines Wohlbefinden weg und vernichtet sein feinstes Fühlen, der Löwe stirbt ihm und das Hündchen, seine Augen werden krank, und grau erscheinen ihm alle Dinge. Ein kurzes Wiedersehen am Bache, ein kurzer Wortwechsel mit Epimetheus schließt diesen ersten Teil.

Zweiter Teil

Mit einer Szene über allen Welten beginnt der zweite Teil. Von Gott, ihrem schuldbeladenen Vater, gesegnet, geht Pandora, seine liebste Tochter, den Weg ins Erdenland. Sie will die Menschen, von denen sie gehört, mit einem wunderbaren Kleinod trösten. Sie begräbt es auf Erden unter einem Nußbaum, und alle stummen Dinge dieser Welt sehen es staunend strahlen und jubeln. Ein stummer Hirtenknabe zeigt es aufgeregt sieben Bauern, und sie tragen es zum König; aber zum erstenmal versagt das Gewissen, dem der König das Gotteskind zeigt, seinen Dienst. Es sagt nicht Ja noch Nein, sondern flieht. Da schickt der König die Bauern mit dem Kleinod zu den Priestern, und die Priester fragen den Hiphil-Hophal, der im Gotteskinde etwas Widergöttliches und frech-Fleischliches entdeckt. Nun weisen die Priester die Bauern zu den Lehrern, und die Lehrer lachen sie aus, und der Goldschmied erklärt das Kleinod für ein Machwerk, und als die Bauern es auch auf dem Markte nicht losschlagen können, da lassen sie ihren Groll am Hirtenknaben aus und werfen das Kleinod schließlich unter einen Apfelbaum, und ein Jude nimmt es auf. Zu spät erkennt der König, vom Engel Gottes zur Rede gestellt, seine Blindheit: das Geschenk der Gottestochter bleibt für alle Ewigkeit verloren. — Nach langer Zeit wird der Engel Gottes todkrank, als Erben bestimmt er seinen Sohn Mythos. Dieser Sohn und seine Brüder, die in Epimetheus Schlosse schlafen, sucht nun der Feind des Engels, Behemoth, in seine Gewalt zu bekommen: Astaroth, die junge Fürstin, seine einzige Tochter, ist der Preis.

Man redet hin und her, bis Leviathan, der eine Zeit unter den Menschen lebte, den richtigen Weg zeigt, wie die Menschen zu ködern sind. Man tut in menschlichem Sinne tugendhaft (. . . . es ist der Mensch „ein Tugendtier und ohne viele Tugend ist er nimmermehr zu fangen"), man errichtet eine allgemeine Stange mit einem unsichtbaren Walfisch, nach dem man mit der Linken zeigt, wenn man mit der Rechten handelt (denn so tun die Menschen, die nach dem unsichtbaren Vogel auf der allgemeinen Stange deuten), man schießt die bei den Menschen allmächtigen Begriffe über die Grenze, um das Menschentier bei seiner Eitelkeit zu packen. Die Menschen und die Völker Behemoths strömen zusammen, man fühlt sich verwandt, ein Verbrüderungsfest findet statt, Leviathan wird zum Ehrenhauptmann der Athener ernannt, und beim Sonnenaufgang nach dem Verbrüderungstage macht Behemoth dem Könige Epimetheus den Vorschlag, jeder solle dem andern sein Teuerstes vertrauen, er Epimetheus seinen Sohn Belzebub, Epimetheus ihm die Gotteskinder. Für einen Tag willigt der bedrängte, von seinem Gewissen verlassene Epimetheus ein. Zwei der Gotteskinder, Mythos und Hiero, werden getötet, mit einem Strohhalm zwischen den Lippen das eine Mal, und das andere Mal mit den Händen in den Hosentaschen beruhigt Leviathan das erregte, geängstigte Volk, und nur gegen ihn ausbrechende Eifersucht rettet das letzte Gotteskind Messias. Aber auch diesem droht der Tod, kein Glaube herrscht mehr, Doxa, die vom Himmel kommt, um das Kind zu retten, muß ungegrüßt vom König gehen, das früher friedlich blökende Lämmchen geifert und höhnt und hetzt, man solle das Gotteskind töten. Da naht endlich für den nun alten und kranken Prometheus der große Tag. Halb widerwillig folgt Prometheus seiner Göttin und befreit das Gotteskind. Die Propheten prophezeien nun wieder rückwärts; Epimetheus ist verschwunden. Der Engel Gottes, der wieder gesund ist, setzt einen Gerichtstag an: Prometheus, der Menschen Mittler, soll zwischen dem Richter und dem Volke stehen, ihr neuer König. Beschämt wehrt Prometheus ab, er fühlt sich krank, der Löwe wie das Hündchen ist in ihm gestorben: „und einzig Einsamkeit begehrt mein Herz und erdwärts blicken meine Augen". Auch verbietet es ihm seines Wesens Stolz, Ruhm und Ehre anzunehmen, die vom täglichen Gebrauch beschmutzt sind. Es treibt ihn nach dem stillen Tale seiner Heimat, er sagt der Gotteszeit, der Zeit des Hochmuts und der stillen Leiden, Lebewohl, nur kurze Zeit will er noch leben, dann sterben. Aber ein Gedanke läßt ihm keine Ruhe: Wo ist sein Bruder: Gotthold Menschenwonne? Im Sumpfe findet er ihn, seine Schande mit vergrabnem Antlitz fressend. Und Prometheus richtet den Bruder auf, der nicht zum Himmel sein Antlitz erheben, nicht zur Erde verbergen mag: „Mein Bruder Epimetheus, Erbe meines Wesens, meines Herzens Kind! was ist uns Erd und Himmel? was verschlägt uns Gottes und der Menschen Urteil? Fremde sind es, die da nicht vermögen zu beglücken oder zu verdammen unsre innere Heimat!" Wartet doch auf Epimetheus seine nun wieder freie einst verkaufte Seele an dem Gaden am Bach im Tale! Wie sie heimwärts ziehen, begegnet ihnen Doxa, die stolze Feindin des Prometheus. Zwei Fragen hat sie an Prometheus. Wie kam er dazu, seiner Seele blindlings zu gehorchen und ihr willentlich seines Lebens Glück und Wohlfahrt zu opfern? Einfach ist seine Antwort: „Nach Stand und Namen hab ich nichts gefragt, und auch kein Zeugnis je verlangt, und eines Sommermittags bei der Blumen Leuchten fand ich sie am Bach, und allda hab ich ihr geglaubt aus Gründen ihrer gar gewalt'gen Schönheit." Wie aber kam er dazu, sich um seinen

Bruder zu bemühen, der ihm Schlechtes getan, ihn einst verspottet? Prometheus weiß auch hier keine andere Antwort: „Und beide Fragen fragen sich einander an, und was die eine wünscht, das wird die andre nicht versagen." Und er verneigt sich vor der verstummten Göttin „und zog von dannen ehrfurchtvollen Grußes". Carl Spitteler

Natürlich kann diese schwache Andeutung der Handlungslinien noch keinen Begriff von dem Reichtum und der Schönheit der Dichtung geben. Sie schweigt von den vieldeutigen Episoden, die uralte und neue Rätselfragen über die Welt und das Menschenschicksal in kosmische Bilderfolgen kleiden: von dem Gange der Sophia mit dem kranken Logos, von der Proserpina-, Adam-, Atlas- und der Laila-, Mantis-, Oneirosepisode. Sie schweigt davon, wie Spitteler das „riesenhafte Dasein" wie das kleinste Schauspiel spiegelt, wie die Natur wieder jung wird, wie so alltägliche Dinge wie fallender Regen und fallender Schnee, ein spielender Sonnenstrahl, ein murmelnder Bach neu wieder entdeckt werden, wie etwa der Blick Pandoras in das Auge eines Hirtenjungen genügt, um das vielgestaltige geheimnisvolle Leben in dem kleinen Glase, diesem „runden, tageshellen Käfig", zum lichtesten, zartesten Zaubermärchen auszumalen. Mit eine Fülle zeitloser Schönheit wird der rechte Leser, der langsame, still lauschende Leser, beglückt.

Früher galt „Prometheus und Epimetheus" als eine Nachahmung von „Also sprach Zarathustra". Der biblische Tonfall, satirische Wendungen, namentlich aus der Rede Leviathans vor Behemoth, die voll ist von Nietzscheschen „Bosheiten", die symbolische Verwertung des gleichen Tieres wie des Löwen, die Vision von einem kranken Gotte, die ganze Gedankenwelt, vor allem die Figur des Prometheus schienen ohne das Hauptwerk Nietzsches undenkbar. War nicht Prometheus, der seine Seele nicht vor den „ewigen Begriffen" beugt, der fremdes Mitgefühl vermeidet, der die Scham erspart, ein Mensch nach dem Herzen Zarathustras! Tat er nicht so, wie Zarathustra predigte! Nun aber ist der „Prometheus" früher erschienen und Spitteler wußte nichts von Nietzsches Ideenwelt. So ist unmöglich Spitteler der unoriginell Abhängige. Ebensowenig aber glaube ich auch an die umgekehrte Einwirkung des „Prometheus" auf den „Zarathustra". Und wäre sie auch da, Spitteler selbst hat im Schlußwort seiner Nietzschebroschüre (Meine Beziehungen zu Nietzsche 1908) die Frage „verhältnismäßig untergeordnet" genannt: „was ein einheitliches Ganzes darstellt, ist unter allen Umständen etwas Neues, was Wert hat, dem kann sein Wert durch keinen Nachbarwert geschmälert werden". Und beide Werke sind, was hier nicht im Einzelnen bewiesen werden kann, ganz verschiedener Art. Spittelers Sprache gehorcht ganz anderen Gesetzen wie die Nietzsches. Der „Zarathustra" ist eine Predigt, der „Prometheus" ist ein Gedicht, ein *episches* Gedicht. Nach dem von Spitteler einmal zitierten Worte Jacob Burckhardts: „Das Epos ist das königliche Vorrecht, alles in lebendiges Geschehen zu verwandeln" wird im „Prometheus und Epimetheus" bis ins Einzelnste gehandelt. Es wird nicht von den Tugenden des Hochmuts wie des Stolzes, und der Demut wie der Niedrigkeit, nicht vom Glück des Herrschenden und vom kleinen Behagen des Dienenden, nicht von den Leiden und Gebrechen des Geistes und des Körpers gesprochen, sondern *erzählt* vom *Löwen* und vom *Hündchen*. Prometheus und Zarathustra

Nur in einigen Schweizer Blättern ward Spittelers unter dem Pseudonym Felix Tandem veröffentlichtes Erstlingswerk nach seinem Werte erkannt. Gottfried Keller über den Prometheus

Carl Spitteler

Unter seinen Lesern war auch Gottfried Keller. „Das Buch ist," so schrieb er trotz einer Abneigung gegen solche „sibyllinische Bücher" an Joseph Viktor Widmann.

„von vorn bis hinten voll der erlesensten Schönheiten. Schon der wahrhaft epische und ehrwürdige Strom der Sprache in diesen jambischen, jedesmal mit einem Trochäus abschließenden Absätzen umhüllt uns gleich mit eigentümlicher Stimmung, ehe man das Geheimnis der Form noch wahrgenommen hat. Was der Dichter eigentlich will, weiß ich nach zweimaliger Lektüre noch nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich Alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin. Ich weiß den Teufel, was das Hündlein oder der Löwe und der Mord ihrer Kinder und diese selbst bedeuten sollen. Aber ich bin gerührt und erstaunt von der selbständigen Kraft und Schönheit der Darstellung der dunkeln Gebilde. Trotz der kosmischen, mythologischen und menschheitlich zuständlichen Zerflossenheit und Unmöglichkeit ist doch alles so glänzend anschaulich, daß man im Augenblick immer voll aufgeht. Die Sache kommt mir beinahe vor, als wenn ein urweltlicher Poet aus der Zeit, wo die Religionen und Göttersagen wuchsen und doch schon vieles erlebt war, heute unvermittelt ans Licht träte und seinen mysteriösen, großartig naiven Gesang anstimmte."

Zwischenwerke

Aber solche Urteile drangen nicht in die Öffentlichkeit. Spitteler konnte nach seiner Rückkehr von Rußland und Finnland, wo er acht Jahre Hauslehrer gewesen war, sein Leben nicht, wie er gehofft hatte, auf seine Dichterarbeit gründen. Die Fronzeit begann: seit Mitte 1881 fand er sich „als Schulmeister in einem kleinen Städtchen, mit dreißig wöchentlichen Stunden überladen". Es war zunächst „mit aller großen Poesie vorbei", alle Zugänge zur Literatur" waren ihm verschlossen. In diesen Jahren lernte Spitteler nicht klagen, sondern „auf dem stummen Klavier" spielen. Er suchte seine natürliche Begabung „auszuweiten", indem er „just jene Gebiete der Kunst aufsuchte, die der natürlichen Begabung am fernsten liegen, . . . womöglich sämtliche Gebiete der Kunst". Er möchte „jedes Feld der Poesie und Schriftstellerei mit je einem Stein besetzen", aber jedes nur mit einem. So entstanden die (zum größeren Teil nicht einmal veröffentlichten) „Zwischenwerke" zwischen den beiden großen Epen.

Extramundana

Ihre Reihe eröffnen die „Extramundana" (1883). Es sind kosmische Dichtungen, die „das Dasein zum Gegenstande haben". Aus einer Menge von Mythen über die Weltentstehung — über sechzig hatte sich Spitteler ausgedacht — greift er sieben, wie er sagt, als Stichproben heraus. Aber so aufschlußreich diese „hastig" hingeworfenen Gedichte für die einzigreiche Phantasie Spittelers sein mögen, so groß einzelne Visionen, so reizvoll die satirischen Stellen — am keckſten im „Weltbaugericht" — sind, man kann über sie um so eher hinweggehen, als Spitteler sie selbst preisgegeben hat, als sie für ihn ein Beispiel bedeuteten „wie man's nicht machen soll, eine ernste Warnung vor der Gefahr des Abstrakten und Abstrusen".

Dann entstehen in trüber Zeit zunächst heitere Werke: ein erstes Buch gereimter Gedichte „Schmetterlinge" (1889) und zwei Prosabücher: „Gustav. Ein Idyll" (1892) und die erst nach siebzehn Jahren veröffentlichte, aber 1890 schon geschriebene Novelle „Die Mädchenfeinde". Vorausgegangen war diesen Prosabüchern eine Sammlung kleinerer Erzählungen unter dem Titel der wertvollsten „Friedli der Kolderi" (1891). Spitteler hatte Proben des verschiedensten Prosastils, der französischen Feuilletonerzählung, des deutschen Märchens, des russischen Naturalismus (in der Titelstudie) geben wollen.

Friedli der Kolderi

„Augenlyrik, Licht- und Farbenwonne" hat Spitteler selbst die Schmetterlinge genannt. Sie sind ein Preis auf die sonnige Mattenschönheit seiner Heimat, über der die Schmetterlinge, die blumenweichen Sommer- und Sonnenvögel in adelsstolzen Reigenspielen und bunt gescheckten Narrentänzen farbig gaukeln. Zwischen den Menschen und Schmetterlingen knüpft Spitteler die zarten Fäden verwandten Fühlens, verwandten Glückes und Leides. Wie schon im „Prometheus und Epimetheus" die Gottestochter Pandora ein Schmetterling umgaukelt, so begleiten, wecken, schaffen, deuten hier Schmetterlinge menschliche Schicksale. Schalkheit und Übermut neckt, eine leise Wehmut zittert auch mal durch ein Gedicht: über allen aber strahlt immer wieder die Sonne.

Schmetterlinge

Heller noch ist die frische Frühlingswelt des „Gustav" und der „Mädchenfeinde". Wie zwei Kadettenbüblein, die Naturburschen Gerold und Hansli aus den Ferien heimwandern, wie sie sich nach ein paar Bubenabenteuern mit ihrer Weggenossin Gesima aussöhnen, das ist der schlichte Inhalt der „Mädchenfeinde". Aber wie köstlich ist die Bubenwelt geschildert und wie reizvoll spielen in sie die ernsteren Sorgen der Halbwüchsigen und Erwachsenen hinein. Ähnlich ist im „Gustav" der Inhalt nichts, die Darstellung alles. Köstliche Sommertage werden geschildert, die ein durchs Examen gefallener cand. med. erlebt, der ein heimlicher Künstler von junger täppischer Originalität ist. In gottseliger Faulheit durchstreift er erst allein, dann mit der lebenslustigen Pfarrerbande die Umgegend seiner selbstgefälligen, selbstgerechten, verdrießlichen Heimatstadt, in der er als verlorener Sohn gilt, in Erwartung ungeheuren Glückes arbeitet ununterbrochen nur seine Phantasie. Hätte Gottfried Keller dies Idyll erlebt, er hätte wohl seine ungetrübte Freude daran gehabt, Freude besonders an seiner Sprache, dieser konzentrierten Prosa, die je nach dem Zwecke zeichnet oder malt oder tönt, die man langsam kostet, über der man nach Spittelers eigenem Rezept in den „Schmetterlingen" mit geschlossenem Buche weiter liest. Man sehnt sich nach der Veröffentlichung der Erzählung „Das Wettfasten", von der der „Gustav" nur ein Teil ist.

Die Mädchenfeinde

Gustav

In den „Literarischen Gleichnissen" (1892) aber macht sich, durch Todesahnungen noch verstärkt, „aus dem Elend der Kleinarbeit heraus" Zorn und Schmerz ungehemmt Luft. „Das tragische Kerngedicht, um welches sich alles andere gruppierte, heißt, so bekannte Spitteler 16 Jahre später, „Nur ein König":

Literarische Gleichnisse

Konsul Cornelius Clemens sprach: „Ich will,
daß jeder meiner Sklaven seine Arbeit
erhalte zugeteilt nach Wunsch und Neigung.
Nur was man gerne tut, das tut man recht.
Ein Mann am falschen Platz ist halb ein Mann;
der beste Töpfer pfuscht im Gärtnerhandwerk."

* * *

Doch als er nun zu mustern kam sein Landgut,
bemerkt' er einen Sklaven, der, verhöhnt
vom großen Haufen, ungeschickt und hilflos
arbeitete am Weg, mit seines Hammers
unsicherm Schlag verwundend seine Finger.

Unwillig zu dem Major Domus wandte
sich um der Konsul und sein Auge forschte.
„Verzeiht," versetzte jener, „jeglich Handwerk
vom Walker bis zum Weber hab' ich schon
mit ihm versucht. Zu keinem einzigen taucht er."

Jetzt ungeduldig von dem Stümper heischte
Cornelius Clemens: „Was denn warst du nur
in deiner Heimat von Beruf und Handwerk?"
Sein gramumwölktes Antlitz hob der Sklave
mit finsterm Stolz empor: „Herr, nur ein König."

Da schwieg, von Mitleid übermannt, der Konsul,
und sein Gedanke wog des Menschen Schicksal.
Dann gnädig zu den Dienern: „Tötet den!"

Ähnliche Schicksale werden in diesem Schutz- und Trutzbuche eines Einsamen oft variiert. Ingrimmige Satiren, meist in Gleichnisse gekleidet, höhnen das dünne Literatentum der Zeit, den alexandrinischen Geist, das gigerlhafte Aufspielen, den hohlen Lärm. Spitteler erfindet bittere Märlein, so das von der „rätselhaften Turmuhr", an der die Zeiger vor dem andächtig hinaufstarrenden und ihre Uhren danach einstellenden Menschenvolke bald vor-, bald rückwärts springen, bis Kronos einmal das „Glaubenswunder", den heiligen „Zeitgeist" als drei prächtige Orang-Utan entlarvt, die mit Stricken fäustlings an den Zeigern reißen. Aber das Menschenvolk steinigt Kronos, der das Kleeblatt auf die Straße geworfen, aus dem Lande, die Orang-Utan aber komplimentiert man ins neumöblierte Uhrgehäuse festlich heim. Nur vor einem Bilde schweigt Spittelers Ingrimm, vor dem der einzig wahren Kunst. Keusche Worte huldigen ihr. Mag sie ihren echten Dienern Unerträgliches aufbürden, ohne sie kann er nicht sein, die Öde „zwischen Ilias und Odyssee" kann der Dichter nicht ertragen, „mild und gut" ist die herrische Muse. Das Los der Götterlieblinge ist schwer wie das des Herakles, jedoch: „Ein ‚Sonntagskind' bedeutet nicht des Kindes Glück, doch daß ein Sonntagsmensch dem Schicksal aus ihm glück'." Und nur eines schmerzt den todwunden Dichter: die „großen" Werke blieben ungeschaffen: wie wird er einst vor Demiurg, dem strengen Richter, bestehen? In seine Klage und seine Rechtfertigung tönen die „Literarischen Gleichnisse" aus.

Balladen

Mit den „Literarischen Gleichnissen" hatte sich Spitteler „zugleich ein für allemal die Galle von der Leber" geschrieben. Drei Jahre später erschienen die „Balladen", in glücklicherer Zeit entstanden — seit 1891 war Spitteler frei und unabhängig. Man fühlt, wie langsam der epische und kosmische Dichter wieder erwacht. Der Theseusplan wird zu einer Ballade „Die Hochzeit des Theseus" verkürzt, aus dem Atlantisstoffe wird das deutungstiefe „Sterbefest". „Anaïta," „Die Titanen," „Parisade", das sind schon kleinere Epen. Spitteler hat einmal zwischen Volks- und Kunstballaden unterschieden: Volksballaden arbeiten aus meist grausiger mythologischer Stimmung, Kunstballaden wurzeln im Gedanken, haben eine durchsichtige Symbolik. Bei Spitteler überwiegt die letztere Art, aber auch Volksballaden in seinem Sinne finden sich. Überhaupt ist im Balladenbuch für das Verschiedenartigste Raum. Die elegische und höhnische Monotonie der „Literarischen Gleichnisse" ist überwunden. „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt," das Charakteristikum seines „Europäischen Signalement", herrscht hier vor. Reich wie die Stoffwelt ist die Behandlungsart, die Stimmungswelt. Es grüßt aus diesen Dichtungen ebenso der helle Tagesglanz der Welt wie die Traumdämmerung der Nacht. Ein Zyklus Traumdichtungen wie die „Träume Jakobs des Auswanderers", ergreifend in der herben Schlichtheit und verborgenen Wärme ihrer elegischen Stimmung, läßt ebensowenig die Phantasie los wie etwa das köstliche Idyll des „Kommis-

sionsfriedens". Und der Gesamteindruck wird wie immer bei Spitteler nach jedem Lesen stärker. Man kann ihn nicht besser treffen, als es Christian Morgenstern 1895 im Erscheinungsjahre tat:

„Eine grandiose Phantasie schöpft in diesen Zyklen aus den tiefen Quellen des Kosmos, des Götter-Mythos, der Legende, der Helden- und Minnesage, der vaterländischen Begeisterung und der freien Erfindung. Alles in streng gefugtem, altsolidem Versgefüge. Eine Kunst, die Muße zur Form hat, ein Schaffen, das außer der Zeit steht und sich eine kleine Gemeinde durch Generationen hindurch langsam sammelt. Eine Kunst, die alle Schlagworte (die gleich allen öffentlichen Meinungen, ‚private Faulheiten' sind) vergessen lehren und daran erinnern kann, daß im geistigen Schaffen der Menschheit über alle Schulbegriffe hinaus nur das Persönliche Wert hat. Einzelnes aus dem Reichtum dieser Balladen zu zitieren, wäre allzupeinliches Stückwerk. Sie müssen — ein (schwächeres) Drittel abgerechnet — als ungeteilte Gemäldeszenen genossen werden, um in ihrer edlen Kraft und Größe zu wirken. Ich habe ein Gefühl vor diesem Buche: Es müßte ein Lieblingsbuch deutscher Jünglinge werden und von ‚Cyrus Ende' und ‚Die drei Rekruten' müßte jeder so heiß und groß werden, daß man seiner Generation nicht mehr sagen kann, was Spitteler am Schlusse seines Bandes unserer Zeit sagt:

Es ist kein Mannesmark, es ist ein Teig,
mit Fäusten tapfer, an Charakter feig.
Es fehlt der Mut, der im Gewissen sitzt,
der freie Geist, der frisch die Wahrheit blitzt.
Duckmäuser, hinter die Moral versteckt,
blinzelt ein jeder pfiffig nach Respekt.
Mit Anstand ist ihr Muckerherz befrackt;
Heucheln, das Wort klingt schlecht, drum nennt man's Takt.
Mit Öl und Andacht salben sie ihr Haupt
vor einem Gott an welchen keiner glaubt.
Prüd bis zur Zehe, bis zum Molekül,
entbehren sie das erste Schamgefühl,
das Schamgefühl, den Spiegel vorzunehmen,
um vor der Weltgeschichte sich zu schämen.
Denn, was erstritten unsrer Väter Taten,
das haben sie verschachert und verraten.

Fünf Jahre nach den „Balladen" begann Spittelers zweites großes Epos „Der Olympische Frühling" zu erscheinen. Das Heimweh hatte sich, wie Spitteler bekennt, gemeldet, „und mit dem Heimweh die Sehnsucht, und schließlich zwang mir die pathetische Erinnerung an die großgemute epische Jugendzeit die Feder in die Hand. Das mahnende Gespenst des ‚Herakles' ließ mir keine Ruhe mehr. So entstand der ‚Olympische Frühling'. Die Meinung war, vor dem eigenen Sterben noch schnell dem toten Felix Tandem ein ehrendes Denkmal auf sein Grab zu setzen, eine Andeutung dessen, was er unter günstigeren Umständen etwa würde geleistet haben". Vorher aber begegnen wir Spitteler noch auf zwei ganz anderen Gebieten, als „peinlich-sachlichen" Reiseführer im „Gotthard" (1895), als naturalistischen Erzähler in „Conrad der Leutnant" (1898).

Spitteler wollte sich vor einem künftigen Epos beweisen, daß er auch im naturalistischen Stile schreiben könnte, wenn er wollte. Er schildert einen Sonntag im „Pfauen" in Herrlisdorf, der mit dem Tode des Wirtssohnes, Conrads des Leutnants endet: ein Einzelschicksal vor dem Hintergrunde schweizerischen Volkslebens. Eine „Darstellung" nennt Spitteler die Erzählung.

Carl Spitteler

Er versteht darunter „eine besondere Kunstform der Prosa-Erzählung mit eigentümlichem Ziel und mit besonderen Stilgesetzen, welche diesem Ziel als Mittel dienen.

Das Ziel heißt: denkbar innigstes Miterleben der Handlung. Die Mittel dazu lauten: Einheit der Person, Einheit der Perspektive, Stätigkeit des zeitlichen Fortschrittes . . . Mit erläuternden Worten: Die Hauptperson wird gleich mit dem ersten Satze eingeführt und hinfort nie mehr verlassen. Es wird ferner nur mitgeteilt, was jene wahrnimmt, und das so mitgeteilt, wie es sich in ihrer Wahrnehmung spiegelt. Endlich wird die Handlung lebensgetreu Stunde für Stunde begleitet, so daß der Erzähler sich nicht gestattet, irgendeinen Zeitabschnitt als angeblich unwichtig zu überspringen. Aus dem letzten Gesetz ergibt sich wiederum die Notwendigkeit, die Handlung binnen wenigen Stunden verlaufen zu lassen."

Es ist selbstverständlich, daß Spitteler seine „Darstellung" nicht originalitätssüchtig, wie es in den achtziger und neunziger Jahren üblich war, als neue allein seligmachende Kunstform anpreisen wollte, auch nicht einmal für die besondere Gattung der „gedrängten und geschlossenen", der „dramatischen" Stoffe, die es erlauben, „auf ungezwungene Weise sämtliche witzigen Motive unmittelbar vor der Entscheidung vorzuführen". Sondern: seine nach Überwindung von Schwierigkeiten ringende Natur wählte sich eine „schwierige" Form. „Ein Künstler muß sich nämlich immer zugleich, so erläuterte er, Aufgaben stellen."

Olympischer Frühling

Seine größte war der „Olympische Frühling", der „jüngere nachgeborene Bruder und Erbe" seines „Herakles". 1900 war der erste, 1904 der letzte, vierte Teil fertig. Vorläufig fertig. Denn erst 1910 erschien das Epos, vollständig umgearbeitet, zum Teil gekürzt, im ganzen erweitert, um einen ganzen Teil vermehrt, in seiner endgültigen Gestalt. Der Geschlossenheit der Handlung, der klaren Herausarbeitung des Gedankensinnes war manche an sich herrliche, nur zu selbstherrliche Vision als ablenkende Episode geopfert worden. Die Arbeit aber am Epos hatte „wie ein Zauberstab" gewirkt, „der den totgeglaubten Felix Tandem jung und gesund wieder auferweckte".

In „mythologische Höhen" führt der „Olympische Frühling" wie einst der „Prometheus". Denn wenn es sich auch für den Epiker darum handelt, menschliches Sein, Leben und Handeln typisch zu gestalten, wenn auch das Epos „im höchsten Grade weltlich ist", so ist es doch „oberweltlich, nicht irdisch". „Warum, fragt Spitteler, muß der Epiker über die Wirklichkeit und über die Erdoberfläche?

Um seinen Gestalten denjenigen idealen Glanz zu verschaffen, der sie befähigt, unauslöschlich zu leuchten. Um für die Betrachtung der irdischen Bilder die richtige Distanz zu gewinnen. Denn wer einen Gegenstand anschauen will, muß sich allererst von dem Gegenstand entfernen. Um durch Projektion in die Wolken frische Perspektiven für das Menschliche zu erhalten. Das Tägliche, aus gewohnter Perspektive gesehen, wird nicht mehr gesehen. Aus ferner Perspektive geschaut, wird das Tägliche ein junggeschaffenes Wunder. Endlich ist einem echten Epiker reine, freie, undurchflogene Luft an sich schon Bedürfnis, wie der Forelle das Quellwasser."

Erster Teil: Die Auffahrt

Mit einer Szene in der Unterwelt beginnt der erste Teil: „Die Auffahrt." Ein Weltenjahr ist wieder einmal für den Olymp und die von ihm beherrschte Erde abgelaufen. Die Herrschaft des Kronos ist dahin, die alte Göttin ist gestürzt, der jungen Hera Reich beginnt. Hades, der Fürst der Unterwelt, weckt die in seinem finstern Erebos schlafenden ewigen Götter, die Freier

Heras und die neuen olympischen Herrscher nach dem Willen des Schicksals: Anankes, des herzlos eisernen Welttyrannen. Seinem Spruche müssen sich die Erwachten fügen, dunkel deuten die Sibyllen ihre Zukunft: „Denn in des Weltenschweigers Bilderrätselbuch lautet verschleiert selbst der Offenbarung Spruch." Hades geleitet die Fröstelnden sicher durch das Nebel und Wolkenreich des Erebos und seine sieben Gefahren. Dann zieht der frische Göttertrupp den Morgenberg hinan. An der Brunnenstube am steilsten Hange begegnen sich die alten von Anankes Faust in die Tiefe geschmetterten und die neuen Herrscher des Olymp. Übergroß heben sich aus der Schar der Gestürzten ein paar Gestalten heraus, Orpheus der Seher, Prometheus und Kronos. Als Bote vom Himmelskönig Uranos erscheint dann Hebe, um die von langer beschwerlicher Wanderung bergan erschöpften Götter zu stärken. Die Rastenden erzählen sich ernste und heitere Märlein: das heiterste von Utis, dem schlauen Hirten, der selbst Ananke betrog, ist nötig, um die vom Anblick der Mördergruft der Genesis und ihrer Seelenwäsche entsetzten Götter zu erheitern. Am Abend kommen sie im luftigen Himmelsschlosse des Uranos an. In dem Reisewagen des Himmelskönigs, einem gläsernen Wagenhause, machen sie eine Antipodenreise. Sie sehen ein grausiges Gegenwartsbild „im schnaubenden Verließ, von Feuergischt durchdampft, das Weltenklagebuch auf Dauerstein gestampft". Ihre seligen Augen aber gewahren auch den Fernschein vom meontischen Lande, in dem, noch schwach und blaß der Weltenheiland, der Erlöser von Anankes Mörderwelt, heranwächst. Ein Tag des Frohsinns folgt mit den anmutigen Töchtern des Uranos, den sieben schönen Amaschpand. Aber Ananke mahnt zum Aufbruch nach dem Ziele. Mit der Ankunft der Götter im Olymp schließt der erste Teil.

Zweiter Teil: Hera die Braut

Den Kampf der Freier um die Hera enthält der zweite Teil: „Hera die Braut." Bisher waren die Götter nur ein großer, flüchtig gegliederter Trupp. Jetzt werden Namen genannt, typische Individualitäten sondern sich aus, unter den Göttern Zeus, der wortkarge, derb-plumpe, fast bäurische, rücksichtslose Tatmensch, ein dämonischer Unhold, dann Apoll, der geistverschönte Edelmensch, ihm ähnlich der schlankere Hermes, sein Gegenstück der gutmütig ungeschlachte Koloß Poseidon, unter den Göttinnen Aphrodite und Pallas. Die Wettkämpfe in Gesang und Sage, in Traumdeutung und Prophezeiung geben Gelegenheit zu tiefsinnigen Visionen, die Wettkämpfe im Lauf- und Wagenrennen zu einer reichen, bunten, plastischen Bilderfolge. Apoll ist Sieger. Aber Ananke greift ein: Zeus, der Herrschertüchtigste, den Gewalttat nicht schreckt, Entsetzen nicht lähmt, Bluttat nicht grämt, wird Heras Gemahl und Weltenkönig. Ein Bündnis zwischen den Rivalen Zeus und Apoll beschließt den zweiten Teil. Versöhnt scheiden sie: „er, der die Welt beherrscht, und der, der sie verschönt".

Dritter Teil: Die hohe Zeit

Für den Olymp beginnt zunächst „die hohe Zeit". Moira, wie Gorgo Anankes Tochter und Helferin, gönnen dem Olymp ein Weltenfrühlingsfest. Den Göttern wird die Erde geöffnet. Das feste Gefüge der einheitlichen Handlung löst sich nur scheinbar in lockere Episoden auf. Das bunte Treiben der Göttermenschen in dieser Weltenferienzeit erschöpft symbolisch die Hauptformen menschlicher Sehnsucht nach Lebensentfaltung. Zu den wenigen großen Typen des zweiten Teiles ergießt sich über den Olymp eine Fülle Nebentypen, deren Erlebnisse eine unerschöpfliche Phantasie unendlich reizvoll erzählt. Boreas und Harpalyke tollen mit ihren Raubkumpanen beutemachend über die Erde. Derweilen macht Ajax die frechen, höhnischen Götterfeinde, die Giganten, durch

die Kraft seiner Fäuste zu harmlosen Nachbarn. Sein ungestümes Heldenstückchen gibt Veranlassung eine ähnliche Heldentat aus grauer Vorzeit von Aktaion dem wilden Jäger zu berichten. Apoll wird auf seiner Sonnenfahrt der Entdecker eines frischen, unbetretenen Raums, einer jenseitigen geistverschönten Paradieseswelt der Ideenwunder: von nun an bleibt Artemis, die Genossin dieser Fahrt, seine ewige Freundin und Begleiterin. Ein komisches Ende nimmt dagegen die tatendurstige Erdenfahrt seines gutmütigen Gegentypus Poseidon, des protzigen Originalitätsfanatikers der blindwütigen Kraft: er verirrt sich ins Reich des Okeanos, läßt sich selbst in sein Gefängnis, einen Käfig, locken, und muß dann froh sein, daß ein blondes Meermädchen ihn losbittet: mit dem Auftatentum freilich ist's nun, wo er mit der ganzen Meeresgottschaft „verschwägert und versippt, veronkelt und vervettert" ist, zu Ende. Das typische Prophetenlos verkündet aus eigener schmerzlicher Erfahrung in nie aus der Erinnerung schwindenden Molltönen Dionysos der Seher. Allerlei Spiele des Geistes und der Phantasie verklärt die Erzählung vom stillen, bescheidenen Zwergenglück Hyphaists des Töpfers. Allem lauten Lärme fern schweifen Hylas und Kaleidusa tagaus, tagein Hand in Hand über Berg und Tal, bis sich Kaleidusa, um ewig bei Hylas, dem Geliebten zu sein, nie von ihm verlassen zu werden, von Pan in einen schönen Lichtstrahl verwandeln läßt. Nach diesem Ausruhen im Schlichten, aller Satire Fernen, folgen Befreiungskämpfe: Hermes erlöst Maja und ihr Volk von der Trauer um Pluton ihren toten Gemahl, und von eigennützigen Frömmlern und Kriechern; nach kurzer Liebeszeit entführt ihn Pallas zu neuer schwierigerer Heldentat ins Tal des Schweigens, in die Mörderhöhle des Pelargen. Apoll aber erwehrt sich siegreich der schleichenden Bosheit und niedrigen neidischen Gemeinheit der Plattfußvölker, die eine Gegensonne aus Kloakendunst und Sumpfgas gegen ihn erbaut haben.

Vierter Teil: Der hohen Zeit Ende

Mit dem vierten Teile naht „der hohen Zeit Ende". Als Aphrodite, die lockre „Aphro", nach einer in ihrem Sinne erfolgreichen Erdenfahrt die Menschen dem Spottgelächter der Olympier ausliefern will, wehrt Ananke. Mögen die Menschen seine Faust fühlen, den Launen eines Weibleins gibt er die lebenden Geschöpfe nicht preis. Und er läßt die lüsterne „Schönin" bei einer neuen Erdenfahrt so einregnen, daß ihr ein- für allemal die Lust vergeht. Zeus aber verleidet er das Liebesspiel durch einen Ehezwist und mahnt ihn an seine Herrscherpflichten. Mit Recht heißt nun der fünfte letzte Teil nach dem jetzt

Fünfter Teil: Zeus

in den Vordergrund tretenden Weltenkönig „Zeus". Er ruft die Götter heim: die Zeit der Erdenfahrten ist vorbei. Ein Fest noch: dann beginnt der Werktag. Als Richter erscheint Zeus auf der Erde, aber er muß erleben, daß man ihn einkerkert, seinem Affen huldigt. Zornwütig will er, taub gegen Heras Drohn und Pallas Flehn, die Menschen zerschmettern. Kaum daß ein Traumtheater von der nachterfüllten Erde ihm für Minuten nachdenklich stimmt. Er sieht den ewigen Bruderkrieg der irdischen Geschöpfe, den stummen, hinterlistigen Hader der Pflanzen und der Tiere, er sieht, wie die Menschen durch Geist, Herz, Mitleid, und Erbarmen diesen Krieg mildern, er hört die Pflanzen und Tiere um Gnade für den Menschen flehen. Aber noch siegt der Groll. Da zwingt Gorgo ihn zur Vernunft: kein Richter darf nach seinem Ingrimm fragen. Um aber auf Erden einen seinesgleichen zu haben, einen trotzigen aufrechten Mann, holt Zeus aus dem Pflanzengarten der Genesis die eigenwilligste Seele: Herakles. Planvoll wird Herakles zum Manne, zu einem

„menschenharten Lügenfeind", zum „Widerpart der Massenfeigheit und der Herdenheuchelei" erzogen. In Hera aber erwächst dem neuen Menschen eine ewige Feindin. Todesahnungen erfüllen sie: das Tröpflein Blut aus dem Stamme der Amazonen, das in ihr ist, genügt, um sie von der Unsterblichkeit der Götter einst auszuschließen. Reue peinigt sie. Sie fleht vergeblich Apoll um Liebe an, den sie einst schmähend verschmähte. Trostesleer wagt sie den letzten schwersten Gang, den Bittgang zum Automaten, den unbeseelten Eisenriesen, hinter dem Ananke selbst steht. Aber wie sie ihn heranpoltern sieht, wie er vor ihren Augen die Geschöpfe zu Brei und Stank zermalmt, da kehrt sie um, den Enthoffnungsberg hinab, erst Entsetzen, dann Rache im Herzen. Ist man stumm bei *ihren* Leiden, nun dann will auch *sie* wenigstens quälen dürfen. Herakles ist ihr erstes Opfer. Wie der Sohn des Zeus seinen Weg ins Erdenland antritt, von Zeus gesegnet, von den Olympiern geleitet, da nimmt sie ihn an der Grenze in Empfang, sie zerreißt Moiras Brief, der ihm Ruhm verhieß, sie häuft auf ihn ein Jammerlos: klanglos von den Schultern faulende Jugend, Bitterkeit, statt endlichen Sieges Tod, und zu allem ein ihn wehrlos machendes weiches Herz. Aber „Dennoch" heißt das Herz des gestählten Herakles. „Herakles bedarf nicht Dank; auch mit verhärmten Wangen geht sich's ohne Wank." Er erneut das Gelöbnis vor dem ihn aus Thronesferne grüßenden Zeus. Sein Trotz läuft die Straße voraus: „festen Tritts mit Ruh und Maße" folgt er. Ganz fern ahnt man einen irdischen Frühling nach dem Olympischen.

Carl Spitteler

Fast mehr noch wie bei „Prometheus und Epimetheus" gilt hier, daß die zur Herausarbeitung der Kompositionslinien nötige Andeutung der Vorgänge kaum eine annähernde Vorstellung von der ganzen Dichtung erwecken kann; nicht einmal von der Fülle der Phantasie, die sich eben auch in tausend kostbaren kleinen und kleinsten Zügen als unerschöpflich beweist. Ist es nicht kostbar, wenn Moira zu Beginn des Weltenfrühlings die Welt mit jungen Farben aufputzt, ein Weltenscheuerfest beginnt, wenn sie den Vögeln in die Schnäbel sieht, Kröpfe und Kehlen spült und vom Stübchen überm Glockenhaus zuletzt zwei Handvoll Vögel in den Raum hinauswirft. Diese Skizze des Geschehens verrät auch nichts von der Plastik, die selbst das Allerabstrakteste zum Konkreten umschafft, läßt vielleicht auch kaum deutlich spüren, daß der Gedankensinn nur eine unschätzbare Zugabe ist, daß man die Dichtung auch als reines Spiel der Phantasie genießen kann, als einen Ausdruck der Freude am Glanz und an der Buntheit der Welt, an Form und Schein, zweckloser Schönheit und zweckloser Kraft, als „Herzenslust an der Fülle des Geschehens", an Kampf und Sieg, Not und Tod, an allem Heroischen und Idyllischen, am ewig Typischen. Das entgeht freilich keinem, daß die Weltanschauung des Dichters pessimistisch, besser „düster" ist. Die des Epikers muß düster sein, meint Spitteler. Er schaut nicht wie der Tragiker „aus dem Einzelunheil in eine moralische Ordnung empor", sondern „durch den Sonnenschein der äußeren Welt in hohle, finstere Tiefen". Eine tiefe Traurigkeit, meint Spitteler in seinem Vortrag über „die Persönlichkeit des Dichters", zittert durch allen seelischen Bildglanz. „Denn alle Wahrheit, von der Höhe des Lebens geschaut, ist traurig, und die Visionen, die sich dem erwachsenen Dichter aufdrängen, tragen das Totenhemd begrabener Hoffnungen." Und doch: es gibt Lichtblicke, es bleiben Edelkräfte und Edeltypen lebendig, Apoll und Artemis, Hermes, Dionysos, Herakles. Und so ist bei aller Grandiosität der Fluchgebärden der

Gesamteindruck

gepeinigten Kreatur und ihrer Schützer die Dichtung doch eine teilweise Rechtfertigung der Welt.

Wie im „Prometheus“ ist auch im Olympischen Frühling alles in Geschehen, sichtbares und hörbares, aufgelöst. Absichtlich ist ein lyrisches Auskosten der Stimmung gemieden. „Immer denkt der Leser: Aha, jetzt kommt es endlich. Täuschung, im Epos kommt es niemals. Es wird nur berichtet, im besten Fall geschildert und geredet. Aber selbst die Reden sind nicht nach Wunsch, sie sind nicht pathetisch oder lyrisch, sondern dialektisch.“

Sprache und Vers

Man hat vom „Olympischen Frühling“ keine rechte Vorstellung, wenn man kein Beispiel gibt von der Art, wie Spitteler die Sprache meistert, und von der metrischen Form. Es scheint kaum glaublich, daß der von Spitteler gewählte sechsfüßige Jambus sich fähig erweist, zu hasten und zu zögern, zu dämpfen und zu betonen, daß so Verschiedenartiges in ihm in gleicher Weise zum Ausdruck kommt wie etwa die derbkomische Schilderung von Poseidons Maulheldentum und die gleich darauf folgende abendstille, schwermutbange Elegie von Dionysos. Zwei Beispiele nur aus dem ersten Teil: Die Götter ruhen unter dem Allerbäumebaum, träumen in den Obstwald, plaudern und schlüpfen allmählich vom Reich der Wirklichkeit sachte ins Traumland der Dichtung:

Bis endlich einer, sich erhebend, ernst begann:
„Ich will erzählen einen alten bösen Traum
vom ersten Gott, verwaist im unerschaffnen Raum.
In trägen Haufen starrten einstmals die Aonen.
Verknäuelt schlief die Zeit. Das Auseinanderwohnen
des Hier und Dort, das Spiel des Dunkels und des Lichts
lag noch unaufgerollt, und kraftlos hing das Nichts.
Da kam in wildem Sprung mit schauderndem Gebahren
ein Greis den Berg der Ewigkeit hinabgefahren.
Von seinen Schultern flatterten des Mantels Fetzen,
aus seinen Augenhöhlen stierte das Entsetzen.
Und während in dem Sturm, der heulend ihn umpfiff,
er immerfort verzweifelt mit den Fäusten griff,
stieß mühsam sein verzerrter Mund, entstellt von Schaum,
die heisre Stimme stöhnend durch den leeren Raum:
‚Gebt mir ein Echo, einen Schatten, das Phantom
von einem Staub, das kleinste, winzigste Atom!
Laßt alle Folterhämmer, alle Martermühlen
mit unerhörten Qualen mein Gebein zerwühlen,
nur daß ich ferner nicht Jahrtausend um Jahrtausend
in Ewigkeit das ungeheure Nichts durchsausend,
erdulde diese schlimmste, fürchterlichste Pein:
Der Einzige zu bleiben, einsam und allein!
Gebt einen Feind mir, einen Teufel, einerlei,
nur jemand, der da wäre, etwas, was da sei!‘
Und während er noch sprach, halt! war ihm nicht, als steche
ein fremder winziger Schmerz von außen her die Fläche
der ausgestreckten rechten Hand? Unwissentlich
zuckt er sie heftig vor das Auge wider sich.
Fast schiens als ob ein Körnchen glitzernden Metalls
er schimmern sähe, oder Stäubchen allenfalls.
Er witterte und schnob: ein ätzender Geruch
ermutigte der schwachen Hoffnung leisen Spruch.

Er schob die Zunge vor, zum Schmecken zugespitzt —
sie fuhr zurück, von einem scharfen Biß geritzt
‚Triumph!' preßt er hervor mit einem rauhen Schrei.
Da flog ein zweites Weltenkorn dem ersten bei;
hierauf ein drittes. Nun verspürt er schon ein Prickeln
gleich einer Stachelbinde seine Stirn umwickeln.
Auf seine Schultern, seinen Nacken, überall
in dichten Regenschauern fiel der Stäubchenschwall.
Der Regen wuchs zum Hagel und der Hagel bald
zu Graupenklumpen, groß und schwer und grobgestalt.
‚Halt ein! Genug!' schrie er, von Schmerz und Angst gepeinigt,
da ward von plumpen Quaderklötzen er gesteinigt.
Felsen, Gebirge, Monde donnerten hernieder.
Bis daß in grausem Todeskampf, der seine Glieder
verhärtete, in wildem Weh, das ihm durchtollte,
Er seine Bürde wälzend durch den Weltraum rollte."

Und nun vergleiche man mit diesem Gebirgsmassiv von Versen das lustige Wellengeschaukel der Rhythmen, in denen Hebe nicht lange danach den Scherz vom Tale „Warumdennnicht" erzählt:

Im Himmel, wie man weiß und die Erfahrung spricht,
befindet sich ein Tal, das heißt ‚Warumdennnicht',
hart hinterm Hause, unterm Garten ists gelegen,
mit Blütenseligkeit erfüllt und Früchtesegen.
Ein steinern Sträßlein führt hinunter weit und breit,
doch keiner kommt dahin in alle Ewigkeit.
Nicht daß mit strengem Bott und Bann es jemand wehrte,
bewahre, daß ein Hindernis den Weg durchquerte.
Niemand begreift, weshalb denn und warum denn nicht,
doch in das Tal hinab gelangt kein Angesicht.
Man darf, man kann, man möchte, aber kanns nicht wollen,
und hätt es einer noch so sehr begehren sollen.
Du wandelst lustig bis zu einem Quittenbaum
und lachst: ‚Warum denn nicht?' Doch kaum an diesem Baum,
kommt unversehens dir ein Einfall in die Krumm.
Du stutzest, denkst ein Weilchen nach, dann kehrst du um.
Wie schon gesagt, den Grund kann niemand dir erklären,
doch jedem wird es die Erfahrung neu bewähren.
Nur eines weiß man: Im geheimen, in der Stille,
im Quittenbaume hökelt eine blaue Grille,
äugelt und reibt das Bein. Sobald die Grille zirpt,
ists mit dem Wunsch vorüber und der Wille stirbt.

Als der „Felix Tandem" des „Prometheus" im „Olympischen Frühling" wieder auferstanden war, da blickte er in „Imago" (1906) noch einmal auf seine „hochgemute epische Jugendzeit" zurück. Denn Felix Tandem ist dieser Victor, der mit vierunddreißig Jahren noch kein Werk geschaffen hat und sich doch seiner Größe bewußt ist, der sich vor der Überfülle seiner inneren Gesichte vor der Außenwelt verschließt und deshalb für uninteressant gilt, der einer geheimnisvollen Herrin, seiner „strengen Frau" gehorcht, der eine flüchtige Bekannte, Theuda Neukomm, zur Tochter seiner strengen Herrin macht, sie Imago tauft, mit ihr eine „fliegende Hochzeit" feiert und an ihrer Seite durch das Reich seiner „Strengen Frau" sprengt, das reiner ist als das der Wirklichkeit, aber wesenhafter als das der Träume. Der als Richter

Imago

Carl Spitteler

heimkehrt, da Theuda-Imago die stumme Frechheit besaß, ihren Phantasiebund zu brechen und einen andern zu heiraten, der aber nicht zum Richten kommt, sondern „in der Hölle der Gemütlichkeit" eine Zeitlang schmoren muß. „Tasso unter den Demokraten" hat Spitteler selbst als Inhalt des Romans angegeben — Felix Tandem, ehe er den ‚Prometheus' schrieb", kann man erläuternd hinzusetzen. Zwar wird von keinem Werke Viktors gesprochen, aber wörtlich werden Wendungen vom Löwen und Hündchen im Sinne des „Prometheus" gebraucht, die Seelenverfassung eines Phantasiekünstlers wird dargestellt, aus der ein Werk wie Spittelers Erstling sich entringen konnte.

Zeichnung von Rudolf Löw

Es ist seltsam, daß ein solcher Meister der Prosa, wie es der Dichter der „Imago" ist, die Prosa nicht mag. „Einen Erlösungsflug in die blaue Luft aus dem verhaßten Schraubstock der Prosaarbeit, in welchen mich ‚Imago' zwang," nennt Spitteler seine kurz danach erschienenen „Glockenlieder" (1906). Die scharfkantigen Spruchweisheiten seiner „Literarischen Gleichnisse" haben ihn in unserer Zeit der weichen und oft auch weichlichen Glätten in den Verruf eines unmelodischen Formlosen gebracht. Vor den „Glockenliedern" muß dieser Vorwurf verstummen. Ein rhythmisch so empfindlicher Künstler wie Johannes Schlaf rühmte ihnen gerade einen „organisch wundersamen Rhythmus" und das „herrlichste Melos" nach. Und ebensowenig spürt man in diesem milde lächelnden, humorreichen, stellenweise fast jauchzenden Büchlein von Spittelers angeblicher chronischer „Verbitterung". Verbittert der, der sechzigjährig das Gedicht schrieb: „Ein Jauchzer"?

Glockenlieder

Was ist's, das der Gedanken mutigen Tritt
beflügelt zum jubelnden Wolkenritt?

Ist's des Blickes weitfliegende Schau
über Stadt und Gau?
Ist's auf walddurchtobendem Huf
des Wildbachs jauchzender Ruf?
Ist's der Sonntag, von allen Seiten zumal
aufläutend vom feiernden Tal?

Zurück!
Auf schönern Füßen tanzt mein Glück!

Weil die Wahrheit mir gellt,
daß Herz in der Welt;
daß des Weibes demütig Himmelreich
ist an Wundern so reich;
daß Liebe, wider Erwarten
kommt geblüht aus dem fernsten Garten.

Carl Spitteler

Carl Spitteler ist heute kein Unbekannter mehr. Daß sein „Olympischer Frühling“ heute nicht seinesgleichen hat, verkünden auch jüngere Dichter, die in der Spitteler verhaßten Moderne großgeworden sind. Im letzten Drittel des Jahrhunderts, meint Dehmel, ist „nicht Eine Bühnendichtung entstanden, die sich an originalem Pathos mit den lyrisch-epischen Höhepunkten in Spittelers ‚Olympischem Frühling‘ oder Liliencrons ‚Poggfred‘ messen“ dürfe. Und Dehmel steht mit diesem Urteil nicht allein. Manchem ist Spitteler heute der heimliche Kaiser. An solchem Dichter mäkelt man nicht, sondern bekennt, was er einem war und ist. Wenn ich in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ lese: „Man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterscharen umringt zu leben, so ist man Dichter“ — so denke ich an Spitteler. Ich muß an den „Prometheus“ und den „Olympischen Frühling“ denken, wenn Nietzsche eine göttliche Götterwelt verlangt, aber keinen Gott. An Spitteler habe ich am stärksten (unter den lebenden Dichtern) erfahren, daß Dichtung eine Vermehrung aller Kräfte, des Schauens und Fühlens bedeutet. Ich wüßte keinen lebenden Dichter, von dem ich ein neues Werk so ersehnte, wie von Spitteler.

E. R. Weiß
Schmuck zu
Carl Spitteler
Conrad der
Leutnant
Verlegt bei
E. Diederichs
in Jena

Einleitung

Wie die lyrische, so hat auch die erzählende Kunst der jüngsten Vergangenheit ein wechselndes Gesicht. Aber Züge des lyrischen Entwicklungsbildes kehren auch hier wieder: man möchte sich noch entschiedener als früher von jeder lauten Tendenz abwenden, wenn es auch nicht immer gelingt, wenn auch ein gutes Tendenzwerk wie Franz Adam Beyerleins „Jena oder Sedan" das erfolgreichste Buch des Jahrzehnts ist. Nicht mehr ist die Gegenwart allein der nötige Hintergrund; wie in der Lyrik die Ballade, so kehrt in der erzählenden Kunst der historische Roman gewandelt wieder — ein paar Namen wie Ricarda Huch, Bruno Wille, Friedrich Lienhard, August Sperl, Emil Ertl, Enrica von Handel-Mazzetti mögen eine erste Andeutung geben.

Dem Umfang nach herrscht im Anfang die Heimatkunst. Im stillen schon länger wirksam, um die Wende des Jahrhunderts dann kritisch begrüßt und gefördert als eine erfreuliche Gegenbewegung gegen gewisse als pseudomodern, als undeutsch, als dekadent empfundene Arten oder Ausartungen der Großstadtliteratur, war die Heimatkunst ein allgemeiner Zeitausdruck für starke Dezentralisationsbestrebungen, ein besonderer Ausdruck für künstlerische Einzelwünsche, ein berechtigtes Einzelideal, das zu befehden ebenso einseitig war, wie es allgemein zu verkünden. Denn die Heimatkunst war kein eigentlich neues, auch kein letztes Ziel, sollte es auch nicht sein. Formal, technisch gab sie nichts Neues: sie war wie jede Kunst durch die naturalistische Schule einer exakten Beobachtungskunst und einer lyrischen Stimmungskunst hindurchgegangen. Verdienstlich war ihr Versuch der Wiederaufnahme der Tradition: sie knüpft z. B. bei Gottfried Keller wieder an. Nur wird seine Kunst für viele ein hohes, aber in veränderter Zeit doch gefährliches Vorbild.

Wie die Lyrik, so hat auch die erzählende Kunst der jüngsten Vergangenheit keinen alle überragenden Künstler. Auch keine vorbildliche „Richtung" oder gar ein künstlerisches Vorbild. Einzeln oder zugleich üben Realisten, Naturalisten und Romantiker eine mehr geheime stille oder offene Wirkung aus: heimische Realisten wie Storm, Keller, Fontane, Ausländer wie Balzac, Stendhal, Flaubert, Stimmungskünstler wie Jacobsen. Wie früher die Dichter der Frühromantik, so gewinnt jetzt außer Jean Paul ein Spätromantiker wie E. T. A. Hoffmann Anhänger und Nachfolger. Aber wie immer: das Eigenste der erzählenden Kunst auch dieser Zeit ist nicht ableitbar, sondern nur empfindbar. Wer möchte die Kunst eines Wilhelm Holzamer, eines Emil Strauß und eines Keyserling, eines Thomas Mann und Friedrich Huch durch die Prägung einer toten Formel um das Lebendige ihrer Wirkung bringen.

Erstes Kapitel

Heimatkunst

Heimatkunst

„Ihr Litteraten habt ja alle, alle Fühlung mit der deutschen Familie, mit dem deutschen Volksgeist da draußen über das Reich hin verloren! Ihr überschaut nicht mehr weitsichtig und weitherzig diese buntfarbenen Landschaften und Berufe unseres großen Volkes; ihr fühlt euch nicht mehr als Sprecher zu vielen guten Menschen eurer deutschen Sprache, ja zu den Besten eurer Zeit und Nation; es fällt euch nicht ein, euch zu Männern und Helden zu erziehen oder euch eins zu fühlen mit dem weiten Volk und dem weiteren All-Geist. Ziellos euren künstlerischen Einfällen, Grübeleien und Spielereien hingegeben, formt ihr eure eigene Unreife zu ‚interessantem Kunstwerk', laßt euch genügen am Zuhören eines verschwindenden Bruchteils unseres Volkes, eines Bruchteils, der sich noch dazu, nach Lage der Dinge, meist aus den Emporkömmlingskreisen von Berlin W. zusammensetzt, die ja in Berliner Kunstsalons, Konzerten und Premièren leider das überwiegende Publikum bilden und von Berlin aus den Kunstfreunden im Reiche — soweit sich das Volk überhaupt noch um diese fein differenzierte Litteratur kümmert — den Geschmack diktieren. Religion ist Privatsache, sagt die Sozialdemokratie; man könnte ebenso kläglich hinzufügen: Litteratur ist Salonsache, ist Berliner Spezialsache. Das Volk, die Gesamtheit, die Nation, auch in ihren besten und guten Ständen, ist mit ein bißchen Unterhaltung in Zeitschriften und ein bißchen Stadttheater reichlich befriedigt.

So ist die Sachlage. Kein Vertuschen hilft da etwas. In unserer Litteratur ist nicht der Pulsschlag der Volksseele. Und wer heut mit ernstem Wollen, mit stolzem Nationalbewußtsein und reichem Vorrat an Gemüts- und Geisteskräften, aber ebenso regem Gefühl für die Gesamtheit dieser deutsch sprechenden Menschen in die Litteratur eintritt, der sieht sich schmerzlich erstaunt vor die bange Wahl gestellt: Volk oder Litteratur? Menschentum oder Künstler? Persönlichkeit oder Technik? Für mich ist die Frage entschieden. Voller Mensch sein, ist nötig; Litterat sein, ist überflüssig; in Berlin W. beliebt sein, verdächtig."

So schrieb im Jahre 1901 der Elsässer Fritz Lienhard in einer Streitschrift, die er „Literaturjugend von heute. Eine Fastenpredigt" nannte. Sie stand in seinen gesammelten Aufsätzen „Neue Ideale". Es war in den Jahren des hitzigsten Kampfes um die „Heimatkunst". Die eben zitierten Worte sind zu ihr der oft von Lienhard und andern nur leise variierte Text.

Heimatkunst als Dezentralisationsbewegung

Literarische Dezentralisationsbestrebungen setzen sich im Kampfe um die Heimatkunst durch. Sie waren als nötige Gegenkräfte gegen den Drang und Zwang der Literatur zur Zentralisation seit Jahren im stillen rege. Ihnen gehörte die verborgen rührige Arbeit vieler Phantasiemenschen, die in der Stille des Landes, auf einsamer Wanderung durch Dorf und Feld, Wald und Gebirge reichere Phantasiebilder von je geschaut hatten oder wieder schauten, ein erhöhteres Lebensgefühl von je empfunden hatten oder wieder empfanden, als in der Großstadt; die im traditionsstarken Wesen irgendeiner deutschen Stammesheimat ein tieferes, ursprünglicheres, weniger verflachtes Leben beobachteten, die wußten, daß im Volke nicht nur die Quelle alter, sondern auch die Quelle neuer Kraft ewig lebendig ist, „daß im Volke der Mutterboden für alles ursprünglich Junge und Neue ist". So gab es Männer, die im Sinne der Heimatkunst wirkten und schufen, ehe der Name aufkam: Männer wie z. B. Heinrich Sohnrey (geb. 1859 in Jühnde im Göttinger Kreise), auf den namentlich Adolf Bartels, neben Lienhard der Hauptverfechter der Idee einer Heimatkunst, hingewiesen hat. In seiner Zeitschrift „Das Land" sammelte Sohnrey alles, was zur Erforschung des ländlichen Volkstums in der Vergangenheit, was zu seiner sozialen Hebung in der Gegenwart dienen konnte;

Sohnrey

Heimatkunst zugleich suchte er diese Tätigkeit eines liebevollen Kenners ländlicher Volkskunde und eines geschickten Organisators der ländlichen Wohlfahrtspflege durch volkstümliche Dichtungen („Die Leute aus der Lindenhütte", 1886/87, „Die hinter den Bergen", 1894, „Im grünen Klee, im weißen Schnee", 1903) zu ergänzen und zu vertiefen: eine Erscheinung von so schlichter Treue, daß ich mich fast scheue, zu bekennen, daß ich von seiner Dichtung keinen tiefen Eindruck erhielt. Aber erst gegen Ende der neunziger Jahre erstarkten diese dezentralisierenden Kräfte so, daß ein literarisches Schlagwort, das auf sie hinwies, das Schlagwort „Heimatkunst" durchdringen konnte. Zu ihrer Pflege ward 1900 eine eigene Halbmonatsschrift, „Heimat, Blätter für Literatur und Volkstum", gegründet. Fritz Lienhard und Adolf Bartels lieferten namentlich für sie die kritischen und programmatischen Beiträge. Man charakterisiert die Bewegung genügend, wenn man beider Programme entwickelt.

Theoretiker der Heimatkunst

Lienhards Kritik der Berliner Kunst: Los von Berlin!

Los von Berlin! — das ist der Ruf, mit dem Lienhard immer wieder wirbt. Denn in Berlin ist die internationale Mode zu Haus, nicht die deutsche Art, papiernes, volksfernes Wesen, nicht ursprüngliches, gesundes Volkstum, Nachahmung und Nachempfindung, nicht freie Schöpfung, Schwäche, nicht Stärke, Raffinement, nicht Kraft des Gemüts und Ursprünglichkeit des Empfindens, Sagens und Gestaltens. Man experimentiert, schafft nicht aus Zwang, man bereichert eine Literatur der „Ismen", nicht die Kunst. Ob sozial oder pathologisch, naturalistisch oder symbolistisch, die Großstadtdichtung stammt aus einer kümmerlichen Welt, wurzelt in Tiefenstimmungen. Die Jugend, die den Ton angibt, hat zwar eine „fein ziselierende Hand", aber „schlechte Nerven und ein unfrisches Herz". Dem Willen hat ihre Literatur gar nichts zu sagen, sie zielt nur auf „das Interessante der süßmüden Stimmung, des Wortes und des psychologischen Problems", sie schafft mit ihren psychologischen und psychiatrischen Wunderlichkeiten für ein „Raritätenkabinett". Was man in der Großstadt „Persönlichkeit" nennt, ist nur „die schlaffe Wucherung sämtlicher Schrullen". Darum heraus aus dieser Enge der technischen, stilistischen Manieren und unfruchtbaren Mode- und Stubenprobleme. Heraus aus Stube und Stadt, hinein in Land und Volk, wo der Mensch, was er braucht, Spielraum und Bewegungsfreiheit hat, „Ellbogenweite und einen einsamen, aber menschennahen Hügel des Überschauens... So groß die Gefahr der Einsamkeit ist, weil unsere besten Charakterkräfte ja erst durch Reibung der Gegensätze entfaltet werden: heute ist die Gefahr viel größer, im demokratisch-nivellierenden Gewimmel zu verflachen und der Kräfte gesammelten Gemütes bar zu werden".

Hinaus aufs Land!

Hinaus darum aufs Land, zu einem einfacheren, aber reicheren, nicht entarteten Menschentum; hinein in Lebensbedingungen, in eine Umgebung, die eine gesunde Fabulierungsfreude anregt, die drängt zu einem Schaffen aus heimischer Art, das nie die Persönlichkeit des Schaffenden verleugnet, aber doch anknüpft an Gebräuche, Sitte, Stammesart, das mit Landschaftsluft gesättigt ist. Lienhard erträumt z. B. ein Landschaftsdrama und zitiert freudig zustimmend,

Ernst Wachler Läuterung deutscher Dichtung im Volksgeiste

was Ernst Wachler, ein jüngerer, 1870 geborener Gesinnungsgenosse, der später mit seinem Harzer Bergtheater Lienhards Traum auch zu erfüllen suchte, in seinem Buche „Die Läuterung deutscher Dichtung im Volksgeiste" geschrieben hatte:

„Von der Situation, vom Boden, von der Beschaffenheit der Gegend, des Volksschlags muß die Dichtung ausgehen, statt von einer ausgetüpfelten Fragestellung. Sie muß das provinzielle Leben ausschöpfen und anschaulich gestalten. Wie schlagend und spaßhaft könnte sie dadurch wirken! Welche Menge von Figuren stände ihr zu Gebote!

Wo sind die Stücke, in denen die Patrizier von Nürnberg und Lübeck spazieren? Wo wird auf der Bühne das bunte und großartige Leben der Hansastadt Hamburg mit all ihren Matrosen, Schiffern und Kaufherren, mit der Hafenbevölkerung St. Paulis, dem Bootgewimmel auf der Alster, den Villen und Parks am Elbufer bis Blankenese lebendig? Ich denke mir Dramen, die in Ostfriesland spielen, die das fröhliche, rheinische Treiben in der Fülle seiner Farben vor Augen stellen, und solche, die den Gegensatz von Welfen und Preußen in Hannover in deutschem Geiste behandeln. Wie unendlich viel bieten die historischen Stätten am Rhein, von St. Goar und Bingen an bis hinauf zum Neckar und den Ruinen des Heidelberger Schlosses! Ist das hessisch-thüringische Bauernleben so arm? Ist der Reichtum der schlesischen und mährischen Figuren, der Holzflößer auf der Oder, der katholischen Priester, der reichen Edelleute auf ihren Herrensitzen erschöpft? Wer gestaltete das lebhafte Getümmel auf der Kieler, der Flensburger Föhrde? Wo sind unsere Fischer an der Ostsee? Unsere Pommern und Niedersachsen, die wetterharten Angeln, die Dithmarschen an der Nordsee? Wo unsere sonngebräunten Teerjacken auf den Kriegsschiffen der deutschen Marine? Das deutsche Schauspiel kennt sie nicht. Und ich wiederhole: kann man dann von einem Nationaltheater reden?" **Heimatkunst**

Von ähnlichen Gedanken wie Lienhard ging auch Adolf Bartels aus: er war durch ähnliche Erfahrungen zu ihnen gekommen. Auch er betont den Gegensatz: nötig ist deutsches Wesen und gesunder Sinn, herrschend ist die Decadence und ihr internationaler literarischer Betrieb. Wie kommt das? fragt er sich. Und er glaubt alle historische Entwicklung auf zwei Triebkräfte zurückführen zu können: auf eine „von unten herauf, von innen heraus", das ist die eigentliche, jedem Volke innewohnende Elementar- und Naturkraft, sie äußert sich als ursprüngliche Willenskraft, als nationale Energie; und auf eine andere „von oben herab, von außen heran", das ist die Triebkraft der Kulturmächte, sie messen die Welt am Verstande und wollen nach seinen Doktrinen die Welt stürzen und bauen, das ganze Leben ist ihnen bloße Bewegung, nur sogenannter Fortschritt. Im neunzehnten Jahrhundert sind nun nach der Ansicht von Bartels „die Kulturmächte die vorherrschenden gewesen und haben uns eine wesentlich äußere, technische und verstandesmäßige Kultur gebracht, nicht ohne Schädigung der nationalen Energie und Eigenart". Es hat sich ein Radikalismus, ein Rationalismus als eine Weltanschauung gebildet, die allein die Kulturmächte und keine Naturmächte gelten lassen will, die glaubt, daß „auch die nationalen Formen und im Grunde selbst die individuellen Besonderheiten, abgesehen von der größeren oder geringeren Intelligenz, unwesentlich seien, kurz, deren Ideal eine wohlgenährte, aufgeklärte, meinetwegen auch ästhetisch-wohlerzogene, vornehm gesinnte ‚Menschheit' ist". Dieser Radikalismus hat bedeutende Anhänger gehabt. „So ist z. B. der ‚moderne Europäer' Nietzsche so gut ein solcher, wie es der überzeugte Sozialdemokrat ist, nur daß Nietzsches Ideal eben ein aristokratisches, während das des Sozialdemokraten ein demokratisches ist. Auch Nietzsche will die Welt von Grund aus, radikal verändern, auch er abstrahiert vom Nationalen zugunsten einer Menschheit, auch ihm ist es nur um eine höchste Kultur zu tun." Ein solcher Radikalismus, meint Bartels, hat seine Bedeutung für die Entwicklung der Völker, in Deutschland aber ist er zurzeit völlig unzeitgemäß geworden, „er hat jetzt nichts mehr zu geben, ist kraft- und saftlos geworden, dürr und blaß, völlig ‚verphilistert'". Die Zeit ist also da, wo die Naturmächte wieder in Wirksamkeit treten müssen, „die Volkskraft muß wieder in ihr Recht eingesetzt und kräftig zusammengefaßt werden, damit sie neue Bil-

Adolf Bartels' Theorie und Kritik

Kultur- und Naturmächte

Internationalismus und Volkstum

Heimatkunst

dungen hervorbringt oder die vorhandenen bis in ihre letzten Auszweigungen durchdringt". Sie erst kann „das Abstrakte konkret, das Kranke gesund, das Farblose farbig, das Charakterlose charaktervoll machen". Denn „internationale Ideen sind doch nicht mehr als blasse Schemen, denen vom nationalen Volkstum her erst das Blut zugeführt werden muß, wenn sie Leben erhalten sollen". Nur das Beste und das Besonderste eines Volkes „kann allen etwas sein, nicht

Deutsch!

das, was allen gemeinschaftlich ist". „Was wollen wir denn auf der Welt," fragt Bartels, „wenn wir nicht Deutsche sein wollen, Deutsche in Staat und Recht, in Handel und Wandel, in Kunst und Wissenschaft? Ich danke dafür, ein moderner Europäer zu sein, deutsch will ich fühlen und denken, deutsch leben und sterben." Deutsch, das ist für Bartels gleichbedeutend mit männlich und sittlich, aufrichtig und tapfer; undeutsch, das ist für ihn gleichbedeutend

Die jüdische Gefahr

mit jüdisch. In den heimatlosen Juden sieht er die gefährlichen, berufenen Vertreter eines ungesunden radikalen Internationalismus. Immer wieder warnt er: „Die Gefahr liegt zurzeit nicht darin, daß wir mit unserer Kultur irgendwo und wie stecken bleiben, sondern darin, daß unsere Kraft von einer fremden Rasse zersetzt oder mindestens verfälscht wird, daß unsere Wesenseigenart durch eingeflößtes Gift zerstört oder doch unheilvoll verändert, daß unsere Weise, zu arbeiten und zu verarbeiten, durch eine unserem Wesen nicht entsprechende ersetzt wird, an der wir nach und nach zugrunde gehen." Scheidet reinlich, mahnt Bartels, zwischen Deutsch und Undeutsch, fördert alles, was zur Erhaltung und Erstarkung unserer Volkskraft beiträgt.

Heimatkunst als Kunst des Volkstums

Als ein Zeichen solcher Erstarkung begrüßte Bartels die Heimatkunst. Sie hat, wie er im ersten Hefte der „Heimat" ausführte, nichts gemein mit einer dilettantischen Beschäftigung mit der eigenen Heimat, nichts mit einer tendenziösen Volksschriftstellerei, nichts mit der Dorfgeschichte. Die Dorfgeschichte erzählte gute Geschichten aus dem dörflichen Leben, die auch Gebildete interessierten, sie kannte — denn sie war im Grunde Ästhetizismus — keine Darstellung des Lebens um des Lebens selbst willen. Dazu erzog erst der Naturalismus, und er, der deutsche intime Naturalismus, leitet zur Heimatkunst über. Sie hat sein Bestes in sich aufgenommen. Sie ist „die Kunst der vollsten Hingabe, des innigsten Anschmiegens an die Heimat und ihr volkstümliches Leben, Natur- und Menschenleben, aber dabei eine Kunst, die offene Augen hat, immer noch eine Tochter des Naturalismus, die weiß, daß Wahrheit und Treue der Darstellung unumgänglich der Würde der Kunst allein entsprechend sind, daß nicht die blinde, sondern die sehende Liebe das Höchste ist... Heimatkunst ist das von aller individuellen Willkür freie, hingebende, treue Darstellen und Schaffen aus heimischem Leben heraus, aber aus heimischem Leben in seiner Gesamtheit unter dem Einfluß der Zeitbewegungen, die örtlich abgetönt erscheinen, sie ist durchaus echte Kunst, sie wird große Kunst werden, sobald sie die Entwicklung großer Persönlichkeiten vom Heimatboden aus in Volk und Menschheit hinein darzustellen haben wird."

Die Gerechtigkeit erfordert einen nachdrücklichen Hinweis auf diese Schlußworte. Denn sie widerlegen eine falsche Vorstellung, die sich im Kampfe um die Heimatkunst gebildet hat, die Vorstellung, als hätten Bartels und Lienhard in der Heimatkunst eine Erfüllung gesehen. Sie war beiden ein Weg,

Lienhard und Bartels als Dichter

kein Ziel, ein „Ausgangspunkt" nur und eine „Grundlage" einer erträumten neuen „Höhen-, Volks- und Menschheitskunst". Ihr eigenes dichterisches Werk schaut nach diesem Ziele, erreicht freilich hat es keiner.

Jüngstdeutscher Sturm und Drang waren Lienhards erste Werke. Eine Bleibtreu ähnliche Natur tobte sich in dem Drama des genialen Jugenddrangs, in „Naphtali“ (1888), und in den Revolutionsszenen der sozialen Tragödie „Weltrevolution“ (1889) aus, suchte in dem wirren Tagebuchromane „Die weiße Frau“ ihr Dichten und Denken zu klären. Aber noch brachte der Träumer vom Lande — Lienhard war 1865 in Rothbach im Elsaß, in der ehemaligen Grafschaft Hanau-Lichtenberg, geboren — keine Ordnung in die Erlebnisse, in die ihn die Großstadt gedrängt hatte, noch fand er über diese neue Welt und diese neue Zeit keine Überschau. Er war damals als Berliner Student und junger Hauslehrer in der Nähe Berlins kurze Zeit Mitarbeiter der Münchner „Gesellschaft“ und der „Freien Bühne“. Er schrieb für die „Gesellschaft“ einen Aufsatz über die „Reformation der Literatur“, der einen Ausgleich zwischen idealistischen und realistischen Elementen der Dichtung forderte und Shakespeare als das Vorbild eines solchen Ausgleiches pries. Er verlangte Darstellung von Seelenkämpfen, nicht Beschreibungen von dreißig bis vierzig Seiten Gemüsemarkt, er opponierte gegen die Überschätzung der Naturwissenschaft, die Unterschätzung alles Geschichtlichen. Er traf sich darin mit Bleibtreu, dessen religiöse Grundstimmung er gut erkannte, dessen „Größenwahn“ ihn damals entzückte: „Das ist,“ schrieb er, „der deutsche Realismus, der gleich weit von Zolas brutalem Drauflosschildern, wie von Dostojewskis tiefsinnigem Seelensezieren entfernt ist, d. h. die richtige, unserm deutschen Denken und Empfinden adäquate Mitte hält.“ Aber bald trennte sich Lienhard von der neuen Literatur und schwieg einige Jahre: er wußte „zu Methode und Weltanschauung des 1889 auftretenden Naturalismus kein rechtes Verhältnis zu finden.“ Was man schon aus der „weißen Frau“ ahnen konnte, geschah dann: den in die Großstadt nur Verschlagenen erlöste die Heimat, er „holte Atem im deutschen Wald, zu Hause, im elsässischen Dorf, im Stammestum“. „Das Stilsuchen und die technischen Bemühungen der Großstadt,“ so bekannte er 1900, „mochten auf sich beruhen, ich hatte nichts dawider: einfaches, unentartetes *Menschentum* sagte mir nun mehr, und auch die bunte, in kein Maß zu fassende *Natur* war mir reicher“. Nun erwachte auch der Dichter wieder: es entstanden die „Lieder eines Elsässers“ (1895), das Zeit- und Wanderbuch „Wasgaufahrten“ (1895), die Skizzen „Till Eulenspiegel“ (1896), der „Gottfried von Straßburg“ (1897), die Legende „Odilia“ (1898). Dann hinterließ nach einem Sommer in Norwegen und einem in Schottland und an der Ostsee die Gedanken- und landschaftliche Stimmungswelt des stammverwandten Nordens die tiefsten, in den „Nordlandsliedern“ (1899) zuerst spürbaren Eindrücke. Robert Burns wirkte auf Lienhard wie eine Offenbarung, und ebenso die schottische Ballade: „‚Der Percy aus Northumberland — einen Schwur zu Gott tat er — zu jagen auf Chiviats Bergen‘ — ha, ihr stahlhellen, jagdhornhaft wilden Gesänge Altschottlands!“ so jubelte Lienhard in seiner Fastenpredigt. Wie dem Dichter Robert Burns und die Ballade, wurden dem Sucher nach einer Weltanschauung Ruskin, Carlyle, Emerson zu gefährlichen Vorbildern. Um 1900 war Lienhards Entwicklung beendet. Was nun entstand, war nur eine Folge der neuen Lebensstimmung und Kunstbetrachtung, die theoretisch die „Neuen Ideale“ (1901), die Aufsätze in der „Heimat“ und im „Türmer“ und namentlich das „Thüringer Tagebuch“ (1903), die sechs Bände der „Wege nach Weimar“ (1905/8) begründen und ausbauen, deren Ausgestaltung zu reifer Kunst die dramatischen Dichtungen „König Arthur“,

Fritz Lienhard

Jugendwerke

Werke der Mannesjahre

Fritz Lienhard

Zeichnung von Ernſt Liebermann zu Fritz Lienhard Thür. Tagebuch
Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart

„Münchhauſen", „Der Fremde" (alle 1900), „Ahasver", „Wieland der Schmied" (1905) und die dramatiſche Trilogie „Wartburg" (1906), „Die Schildbürger" (1910) und die „Geſammelten Gedichte" (1902), die Bilder und Geſtalten „Helden" (1900) und der Roman „Oberlin" (1910) bedeuten ſollten.

Der Lyriker

Im Anfang iſt Lienhard nur Redner, Prediger: er iſt es auch heute immer noch ſehr. Er predigt, er prophezeiht, nicht nur in ſeinen erſten Dramen, auch in einem Teile ſeiner erſten Lyrik. Er wiegelt das Land, den Mai, die Lerchen, die Nachtigallen auf gegen die „ſchwarze Stadt", gegen Berlin: „Auf nach Berlin! Beſtürmt wird nun die ſchwarze Stadt!" Später mehren ſich die reineren Klänge. Lienhard malt kleine Bildchen idylliſchen Charakters, ſkizziert etwa einen ländlichen Liebesbrief:

Sechs Worte mit verlegner Schrift!
Ein Veilchen von beſonnter Halde,
Zwei Blüten aus dem Schlehenwalde,
Und bei den ſchlichten Berggeſchenken
Der Satz: „Ich muß ſo an dich denken."

Die glücklichen Stunden des Einſamen werden in Verſen feſtgehalten:

Auf Glasgow hängt ein Regen grau und ſchwer.
Wie ſtill mein Zimmer, wie ſo voll mein Sinn.
Vom Burnsland weht ein letztes Leuchten her —
Wie bin ich glücklich, daß ich einſam bin!

Aber auch die melancholiſchen, in denen er ſich fortſehnt in eine überirdiſche Welt:

Mir iſt nach einer Heimat weh, die keine Erdengrenzen hat,
Ich ſehne mich aus Menſchen-Not nach einer ew'gen Himmelsſtadt.
Groß glänzt und klar das Abendrot, ſanft rauſcht der Quell im Wasgenwald —
Wie bald verging mein Erdentag und all mein Tagewerk, wie bald!

O komm', du weltallweite Nacht, die keine Erdenmaße kennt,
Aus deren Tiefen Stern an Stern auf unſer winzig Sternlein brennt!
Nicht müd bin ich vom Tagewerk und doch bin ich des Tages ſatt —
Nach deinen Weiten ſehn' ich mich, du unbegrenzte Himmelsſtadt!

Und dann träumt er von einem Leben ewiger Wiederkehr, wie er, ein Meteor, ein Leuchtstern, ein immer wiederkehrender Bote der unsichtbaren Heimat, Weltallserinnerungen in Erdenworte zwingt:

Engel des Lichts — so fliegen wir dahin!
Gewalt'ger Flug durch dieses Sternleins Nacht,
Gewalt'ger Flug! Ein Morgenrot des Ostens
Hängt noch an unsrer Seele Fittichen,
Indes das Weströt schon die Stirnen küßt — —
Engel des Lichts — so fliegen wir dahin!

Neben solchen schwärmenden Versen, die Lieblingsgedanken auch seiner streitbaren Aufsätze und größeren Dichtungen verklären, locken irdischere Töne. Legende, Sage und Geschichte der Heimat haben Lienhard zu Balladen angeregt, die Wunder ihrer Berge und Wälder zu vielen Natur-, namentlich Frühlingsgedichten. Aber auch hier wird man bei allem festen Glauben an die Echtheit des Erlebnisses den Gedanken nicht los: ein Eklektiker, kein ursprünglicher Dichter spricht, man denkt hier an Burns, da an das deutsche Volkslied. Wenn ich bei Lienhard lese:

Waldhornschall
hör' ich dahinten im Wasgenwalde!
O sieh, der Fingerhut
Leuchtet von sonniger Halde!
Eidechsen huschen übern Stein,
Üppig duftet der Thymianrain;
Hummeln hängen am heißen Klee.
O Wald, mein Wald,
Nach deinen Wonnen ist mir weh.

oder (in den „Schildbürgern", dem „Scherzlied vom Mai"):

Unten quillt es um geheime Wurzeln,
Die Erde knistert, die Gewächse brechen,
die Schwalben jagen sich den ganzen Tag,
Und Menschenherzen fangen an zu tauen
und schwingen mit in all' der holden Schwingung —
o tausendschön bist du, vielliebster Lenz!

so habe ich bei den Schlußversen beide Male nicht den Eindruck, als ballte sich rhythmisch, klanglich, bildlich das ganze Gedicht zu *seiner* Einheit zusammen, sondern die fatale literarische Erinnerung: solchen Tonfall und solche Worte lieben im Schlußverse die mittelalterlichen Sänger. Und ich brauche dann nur ein Frühlingsgedicht eines Dichters zu lesen, dessen Dichten Lienhard blanke Entartung nannte, nämlich Dehmels „Märzlied":

Im März,
da gruneln die Dornen am Zaun.
Im März,
da fängt der Fuchs an zu rauhn.
Im März,
über Deutschlands Äckern und Aun,
da fliegt durch Wolken und Licht und Sturm
eine erste Schwalbe von Turm zu Turm:
wird Frühling? —

und ich weiß dann: zu den ursprünglichen deutschen Lyrikern der Gegenwart gehört Lienhard nicht.

Fritz Lienhard

Der Dramatiker

Er gehört auch nicht zu ihren ursprünglichen Dramatikern. Festspiele sind die ersten Dramen seiner Mannesjahre, und etwas Festspielcharakter haben auch die meisten späteren Dramen bewahrt. Die Zeit mit ihrer sozialen Frage, ihrer Psychiatrie, ihren Eheproblemen schafft nach Lienhard zu sehr für den „räsonnierenden Werktag". „Wir aber," so schwärmt Lienhard, „sind für den Sonntag da, wir Poeten, wir Sonntagskinder, wir Hans im Glück, wir Enkel Balburs und Apollos, die bei Germanen und Griechen Sonnengötter waren. Der Sonntag ist keine Weltflucht; er ist ein Überschauen und Ordnen des Wochentags, ein Überleuchten ist er, er ist ein stählernes Ausruhen und ein herrliches Aufatmen in reiner Luft. Hochland! —" Aber immer ließ sonst die große Dichtung uns am Werktag den Sonntag erleben, er war der Eindruck, nicht der Stoff; bei Lienhard ist der Sonntag Gegenstand der Darstellung. Feste werden gefeiert, in frischen Bühnenbildern bewegen sich sonntäglich festlich bewegte Massen. Gut sind die Einsätze, schleppend ist der Fortgang, erzwungen oft der Schluß. Warum? — Es fehlt die gedankliche Klarheit. „Entlastung und Umschau" will Lienhard geben. Das gelingt ihm am

Münchhausen

besten im „Münchhausen", seinem phantasievollsten — Lienhard ist sonst nicht phantasiereich — und seinem am besten abgetönten Werke — er liebt sonst die sich fast ausschließenden Kontraste. Seinem Ideale, einen Menschen zu geben „wie die Tanne auf freien Bergen, Wipfel im Gewölk und Wurzelgeflecht im Erdreich", kommt er hier am nächsten. Sonst aber gibt Lienhard weniger „Entlastung und Umschau" als „Rückschau". Ein Beispiel ist der

Wartburgtrilogie: Heinrich von Ofterdingen

erste Teil der Wartburgtrilogie, das Schauspiel „Heinrich von Ofterdingen" (1903). Der Sängerkrieg auf der Wartburg ist sein Thema. Frisch ist auch hier der Anfang, ein Thüringerwald-Frühlingstag ist angebrochen, das Volk vergnügt sich festlich bei Sang und Klang, fahrende Spielleute treiben ihr lustig verwegenes Wesen, die Zeit im Festputz des Sonntags wird ganz gut lebendig. Nun soll der eigentliche Sängerkrieg die geistigen Mächte des Mittelalters im Kampfe zeigen. Heinrich von Ofterdingen wird herausgehoben über Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide. Er höhnt sie als Sängerlein der tugendsamen Mittelmäßigkeit, er preist die heldenschöne freie Leidenschaft, die Wolfram als Mißton erscheine — als wenn wir nicht von Wolfram die glühendste Liebeslyrik des ganzen Mittelalters hätten. Die Wartburg kommt in Aufruhr, der Landgraf, von Heinrich als Kaiserlein der Mitte verspottet, will Heinrich dem Henker überliefern, doch er soll frei sein, bringt er nach einem Jahre ein Lied vergleichbar dem Parzival. Und Heinrich von Ofterdingen kehrt zurück mit dem Nibelungenlied. Der Landgraf umarmt ihn, die Sänger versöhnen sich — als wenn eine Versöhnung nach der Charakteristik der vorherigen Akte möglich wäre. Die starke Wirkung des fünften Aktes — Walthers Bericht vom Eindruck des Vortrags Heinrichs von Ofterdingen — verdankt das Drama nicht seinem dichterischen Werte, sondern Fremdem: unserer Kenntnis, unserer Begeisterung für das Nibelungenlied. Aber es ist uns nicht Maßstab unseres Handelns mehr, wie es Lienhard haben möchte. Denn er entscheidet im Grunde gegen den Parzival für das Nibelungenlied. Wir aber wissen: die herrlichste heiße Stunde, die wir mit Siegfried, Hagen, Kriemhild erleben, mag uns den stärkeren ästhetischen Eindruck geben, der nächsten Not und Pflicht unseres Tages nützt sie nichts. Nichts, wenn uns jemand sagt: Werdet wie die, handelt wie die! Sie sind die Sicheren im Leben und im Tode, mit ihrer gebundenen Zeit

begraben. Unsere Zeit beginnt mit den Ringenden, den Faustmenschen, und deren erster heißt Parcival, mag das Kunstwerk auch, das den neuen Typus zuerst zu gestalten suchte, manchem Genießenden den alten Mären noch nicht gewachsen scheinen.

Luther auf der Wartburg

Zu Lienhard Thür. Tagebuch Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart

Dieselbe rückschauende Art hat auch der dritte Teil der Wartburgdichtung „Luther auf der Wartburg". Er löst schon gelöste Fragen des 16. Jahrhunderts noch einmal. Lienhard will wohl in Luther einen Menschen zeigen, der den Ausgleich zwischen den Kräften des „Gemüts" und denen des Geistes gefunden hat. Das ist nach Lienhard — und darin hat er recht — auch die Hauptaufgabe unserer Zeit. Aber wir lösen sie — und das übersieht er — nicht mit Luthers Mitteln.

Alles in allem: Lienhard zeichnet nach, immer aber war der große Dichter ein Vorzeichner. Und wo Lienhard vorzeichnet, da schafft er nur Schemen, wie in seinem „Ahasver" (1903), der in seinem zweiten Teile den Kampf zwischen den Mächten des Gemütes und denen der wissenschaftlichen Arbeit in der Gegenwart darzustellen sucht. Lienhards Vorbildmenschen schwärmen unklar wie ihr Dichter von deutschem Gemüte in Sonnenliedern, die symbolisch verschwommen und unselbständig vom Ganges wie vom Quell nordischer Baldergesänge schöpfen.

Ahasver

Nach einer an Dramen reichen Schaffenszeit veröffentlichte Lienhard 1910 mit „Oberlin" seinen ersten Roman. Er ist sein ruhigstes, reifstes Werk. Der Nachzeichner mit dem regen historischen Sinne, den er schmerzlich an seiner Zeit vermißte, der idealistische Herausgeber der „Wege nach Weimar", der Erzähler, der in die Dramen störend epische Elemente mischte, und der Heimatkünstler, die sich sonst gegenseitig hemmten, arbeiten erst in diesem „Roman aus der Revolutionszeit im Elsaß" wirklich zusammen. Oberlin, das ist ein Pfarrer, der zur Zeit der französischen Revolution im Steintal, einer Landschaft der mittleren Vogesen, lebte, „ein ungewöhnlicher Mann, der weithin Liebe und Verehrung genoß". Er ist der eigentliche Vorbildmensch, zu dessen „Ruhe und Reife", wie Lienhard selbst sagt, ein junger Elsässer, der Kandidat Viktor Hartmann „aus anfänglich dumpfen und verworrenen Zuständen" hinanwächst. Wie ein Kulturhistoriker hat Lienhard genaue Studien gemacht. „Unveröffentlichte Papiere aus Privatbesitz; Reste von Oberlins Bücherei, worunter ein Dutzend Swedenborg-Bände mit Strichen und Randglossen; eine Reihe von Memoiren und Briefen der hier auftretenden Personen; endlich mannigfache Einzelschriften gaben die feste geschichtliche Unterlage." In drei Bücher gliedert sich der Roman; diese drei Bücher entsprechen — ich benutze die Worte einer Selbstanzeige Lienhards, denn man kann den Inhalt und Plan des Werkes nicht besser und kürzer angeben — drei seelischen Stufen und Lebensstimmungen. Er setzt ein mit der breit behaglichen, ästhetisch-empfindsamen Epoche *vor* der Revolution ...; er schildert, mit dem Marseillaise-Kapitel beginnend, die Revolution in Straßburg ...; er führt ins Steintal und gestaltet die nachrevo-

Der Erzähler Oberlin

Fritz Lienhard

lutionäre, die religiöse Stimmung. Drei markante elsässische Namen drücken diese drei Stimmungen aus: Pfeffel, Dietrich, Oberlin. Die damaligen Menschen und Kreise sind sachgemäß dargestellt; meine eigene Stellungnahme (ich identifiziere mich mit keinem, auch nicht mit dem Hauslehrer, aber ich liebe alle) ist nur gedämpft gelegentlich angedeutet." Diese gedämpfte Andeutung hebt den Roman über die anderen Werke. Es wird noch gepredigt, disputiert, aber nicht mehr tendenziös, und die Art der Predigt ist im Sinne der Zeit. Man hört noch von Liebe zur Sonne, von Politikland, Seelenland, Hochland, von einer harmonischen Steigerung aller guten Kräfte, aber die Worte sind jetzt näher gerückt, sinnlich faßbarer, ihre Wirkung wird an wachsenden, sich wandelnden Menschen erprobt. An Menschen, von denen der Dichter zunächst nur erzählen, über die er kein Urteil fällen will. Deshalb gelingt ihm hier ebenso der adlige Mädchen- und Frauenschwarm um den empfindsam-lehrhaften Pfeffel im Schlößchen Birkenweiher, wie der mannhafte Kreis um Dietrich, den Maire von Straßburg, wie der Dichter der Marseillaise, Rouget de l'Isle, wie der Fanatiker St. Just und der blutige Hanswurst Eulogius Schneider, und nur an einer Person versagt Lienhard meinem Gefühl nach: an Oberlin. Ich glaube an ihn, solange von ihm erzählt wird, solange ich ihn handeln sehe. Er soll beweisen, daß „Poesie leben wichtiger ist als Poesie gestalten", wie Lienhard zehn Jahre früher proklamierte; er soll der Weg vom „Grenzland" ins „Hochland" sein. „Glaube mir, sagt einer von ihm, es ist *auch* ein Geniales, dieser dumpfen Menschheit den Weg in das Land der großen Herzen zu zeigen, worin er weder Angst noch Haß noch Tod gibt, sondern Mut und Leben, Licht und Liebe!" Aber wenn Oberlin spricht, predigt, fühle ich die Unzulänglichkeit seiner Worte und weiß nicht, wie Viktor Hartmann dazu kommt, in einer Predigt Oberlins eine Umwälzung zu sehen: „Es ist das Geniale. Ich will es mit Denken erzwingen: er aber *schaut*. Ich räsoniere, lege dar, beweise — er aber *besitzt*!..." Poesie leben ist wichtiger als Poesie gestalten. Das gilt von den Menschen der Gegenwart; von den Phantasiemenschen der Dichtung aber verlangt man, daß auch jedes ihrer Worte den Zwang ausübe, den sonst der Lebende durch seine Haltung ausübt, Poesie, eigen, persönlich gestaltetes Leben sei. Und so wirkt Oberlins Wort nicht. Aber der Weg, den Lienhard in dem Kulturromane eingeschlagen hat, kann ihn weiter führen. Vielleicht schafft er jetzt erst seine besten Werke. Es werden schwerlich Dramen, ich glaube eher Romane sein. —

Adolf Bartels

Während man bei Lienhard im letzten Jahrzehnt eine Steigerung des dichterischen Schaffens bemerkt, kommt die dichterische Produktion bei dem zweiten Theoretiker der Heimatkunst, bei Adolf Bartels, ganz ins Stocken. Seit 1903 hat nur der Kritiker das Wort.

Jugendwerke

Auch Adolf Bartels war einmal ein Jüngstdeutscher. Um 1887 gehörte er in Leipzig dem Kreise der Hartleben und Conradi an und schrieb einen „Sturm- und Drangroman" „Wahrheit" und ein „Sturm- und Drangdrama" „Johann Christian Günther". Der Roman ward nie gedruckt, das Drama erschien 1889, und noch einmal 1890 in dem Bande „Dichterleben", der außerdem die Einakter „Lope de Vega", „Jean Lafontaine" und „André Chénier" enthielt. Liliencron hob den „Johann Christian Günther" in seinem „Mäcen" rühmend hervor. Die Sturm- und Drangzeit von Adolf Bartels war kurz. Er war ein Dithmarscher, in Wesselburen, dem Geburtsort Hebbels, 1862 geboren, und

so war sein Blick eigentlich von Kindheit an ganz natürlich auf den letzten großen deutschen Tragiker und auf dessen „große" Tragödie und den „großen Stil" gerichtet. Er versuchte sich an ihm in den Jahren 1891 bis 1894 mit den zunächst nicht gedruckten römischen Tragödien, der „Päpstin Johanna", dem „Catilina" und dem „Sacco". Der Band „Aus der meerumschlungenen Heimat" (1895) sammelte die seit 1891 entstandenen Geschichten in Versen, die Jugendlyrik hatte ein Band aus dem Jahre 1888 vereinigt. Ein komisches Epos „Der dumme Teufel" (1896) sollte mit der modernen „Geniemacherei" und anderem modernen Wesen und Unwesen abrechnen, aber die Satire mißlang als Kunstwerk. Der Kritiker begann schon den Schaffenden zu verdrängen. Noch entstanden 1898 und 99 zwei große historische Romane: „Die Dithmarscher" und „Dietrich Sebrandt", und eine Luthertrilogie schloß 1903 das poetische Schaffen ab. Im Jahre 1904 begannen die „Gesammelten Dichtungen" zu erscheinen.

Adolf Bartels

Werke der Mannesjahre

Adolf Bartels

Hofphot. Franz Hanfstängl Weimar

Die lyrischen Gedichte sollen nach Bartels eigenen Worten „eine zusammenhängende seelische Entwicklung, die Entwicklung eines Mannes unserer Zeit" geben. Ein pessimistischer, „in Untergangs- und Todesgedanken schwelgender" typischer deutscher Jüngling reift an der Liebe und an einem „aufrüttelnden Reiseleben" zum Manne. Die Mannesjahre bringen ihm „ernstere Kämpfe mit dem wirklichen Leben", können aber „die Lust am Dasein nicht unterdrücken". Den nach diesem Programm freilich erwarteten Reichtum an wechselnden lyrischen Stimmungen findet man nicht. Es ist auffällig, wie fast alle Gedichte in der gleichen Tonhöhe liegen, ein gedämpftes Mollthema ohne starke Akzente variieren. Nur einem kleinen Stoffkreise gewinnen sie bescheidene lyrische Reize ab: Jugenderinnerungen, Heimatstimmungen, allem Schlicht-Feierlichen und Schlicht-Innigem, allen stillen und starken, auch gefaßten Gefühlen. Durch eine eigene Art die Reime zu häufen und zu verteilen, und durch eine zuweilen schöne Vokalisation wird eine gute rhythmische und musikalische Wirkung erreicht. Höchste Schlichtheit scheint das Endziel, jede forcierte Manier, jede

Der Lyriker

Adolf Bartels

Künstelei wird vermieden. Aber Bartels entgeht der Klippe solcher Schlichtheit und Innigkeit nicht, er fällt ins Nüchterne, Triviale, er wird kurzatmig. Er wird lehrhaft. Ganz offen zeigt seine Grenzen das dritte Buch: vom „aufrüttelnden" Reiseleben spürt man da nichts. So trocken, nüchtern es beginnt: „Es ist ein rechter Segen, die weite Welt zu schaun" — so physiognomielos gleiten alle Erlebnisse dieses Buches vorüber. Bartels ganze Lyrik hinterläßt keinen ersten starken, auch keinen langsam stetig sich vertiefenden Eindruck. Ich fühle auch kein Ansteigen der letzten Bücher, meinem Empfinden nach sind die ersten die besseren.

Der Dramatiker

Ich habe das gleiche Gefühl auch bei seinen Dramen: die „römischen Tragödien" überragen die Dramen der Luthertrilogie. Wenn auch das Gewand der „römischen Tragödien" historisch ist, ihre Probleme sollen doch die wichtigsten Probleme der Gegenwart, die Frauenfrage, die soziale Frage, das „allgemeine Kulturproblem" sein. Diese Verschmelzung von Gegenwarts- und Vergangen-

Päpstin Johanna

heitsorgen ist am innigsten und widerspruchslosesten in der „Päpstin Johanna" (1891). Da laufen die Parallelen am ungezwungensten — heute wie einst sind die Rollen vertauscht: hier das starke Weib, da der geschwächte Mann, hier das Weib als Faustnatur mit reinem unersättlichem Erkenntnisdrang und Willen zu wirken, hier der Mann haltlos im Genießen, willenlos im Handeln. Und heute wie einst handelt es sich beim Frauenproblem um eine nicht zeitlich bedingte Frage, sondern um den Gegensatz des Geschlechts, aus der Gebundenheit ihrer Geschlechtsnatur quillt heute wie immer alle weibliche Tragik. In dramatisch wuchtigen Szenen hat Bartels diese Tragik enthüllt. Lockerer sind

Catilina

die Beziehungen zur Gegenwart im „Catilina", der in das Rom des Altertums,

Der Sacco

und im „Sacco", der „in das Rom der beginnenden Neuzeit" führen sollte. Das soziale Problem des ersten vorchristlichen römischen Jahrhunderts hat mit unseren sozialen Problemen und das Decadence- und Renaissanceproblem des römischen sechzehnten Jahrhunderts hat mit unseren Decadencesorgen und Renaissancehoffnungen weniger Berührungspunkte. Die anderen staatlichen, gesellschaftlichen, moralischen, intellektuellen Voraussetzungen verändern doch die Probleme entscheidend. So wird der „Sacco" zu einem uns kühl lassenden breiten Gemälde von uns fremden Haupt- und Staatsaktionen, in denen meist Diplomaten agieren, nicht Menschen handeln. So würde man auch im „Catilina" nur gewaltsam Parallelen zu unserer Zeit konstruieren können. Aber manches an ihm kann fesseln, etwa der Schluß des vierten Aktes, oder die Abschiedsszene Catilinas, ehe er ins Feld geht. Doch dann stören wieder Breiten, wie die fast fünf Seiten lange Quousque tandem-Rede Ciceros, die in unerträgliche Jamben übertragen ist.

Luthertrilogie

Für das Beste hält Bartels seine dramatische Trilogie „Martin Luther" (1903). Sie soll ausströmen „ruhige männliche Kraft: in schlichtem Sachstil geoffenbart". Ich habe vor ihr die gleiche Empfindung wie vor den Gedichten der späteren Jahre: sie grenzt ans Nüchterne. Bartels wollte ein historisches Charakterdrama schaffen, ohne den geschichtlichen Tatsachen Gewalt anzutun. Denn der wirkliche Dramatiker mache kein Drama aus der Geschichte, sondern sehe ein Drama in der wirklichen Geschichte und suche, es herauszukristallisieren. Diese Voraussetzung zugegeben: Bartels hat kein Drama geschaffen, sondern — er mag sich noch so dagegen wehren — ein Festspiel. Immer mehr zerfließt die Handlung, am straffsten ist noch der erste Teil „Der junge Luther"; der zweite „Der Reichstag zu Worms" und gar der dritte „Der Reformator"

haben etwas Anekdotisches. Das Bleibende in Luther wird ebensowenig offenbar wie das Vergängliche an ihm, die Tragik seines Lebens. Er spielt stellenweise, wie gleich am Anfang, wo er immer zitierend auftritt, nie wie ein Selbstdenker erscheint, eine unglückliche Rolle. Er ist mehr ein Katechismus als ein Mensch. Und vielleicht ist Luther überhaupt ein epischer, kein dramatischer Held, wie Bartels kein dramatischer Dichter, sondern ein historischer Erzähler. Adolf Bartels

Der Erzähler

Mir wenigstens scheinen die historischen Romane, der Roman aus der Zeit der schleswig-holsteinischen Erhebung, „Dietrich Sebrandt" und der Klaus Groth gewidmete Roman „Die Dithmarscher" seine besten Werke. Vor allem „Die Dithmarscher", das Buch seines Heimatstolzes. Bartels hängt an den Bauern des alten Dithmarschen, an den alten Geschlechtern, an den Achtundvierzigern; er jubelt mit den Siegern von Hemmingstedt, er geht klagend in dem großen Leichenzuge Altdithmarschens, als 1559 seine Freiheit begraben wird. Ein Epilog auf Altdithmarschen schließt den Roman, er endet mit dem Hinweis auf die beiden Männer, „die Dithmarschens Eigenart in die Form prägen sollten, in der sie unvergänglich ist, Dithmarschens Dichter. Friedrich Hebbel heißt der eine, Klaus Groth der andere, und alle beide wurzeln sie, der gewaltige Dramatiker wie der innige Lyriker, tief in Altdithmarschens Volkstum, das in ihren Werken, wenn auch nicht für jedermann erkennbar, noch einmal auflebt. In unseren Tagen, unter dem Hauche des Geistes der neuen Zeit scheint Altdithmarschen dann wirklich gestorben zu sein". Es ist, wie wenn Bartels mit diesen Worten Abschied nehme von seinem Dichten. Der Dichter räumt dem Literarhistoriker den Platz, dem Biographen von „Klaus Groth" und „Friedrich Hebbel" (1899), dem Verfasser der Hauptmannbiographie (1897), der „Deutschen Dichtung der Gegenwart" (als „Die Alten und die Jungen" zuerst 1897), der „Geschichte der deutschen Literatur" (1901/2) und anderer viel angefeindeter Werke, denen doch der erbittertste Kritiker eines zugestehen muß: ihr Verfasser irrlichtelieret nicht hin und her, sein Urteil mag oft ängstlich eng sein, seine Witterung jüdischen Einflusses fast komisch werden: Liebe und Groll kommen aus einem um deutsches Wesen ehrlich besorgten, um „Deutschlands Zukunft bangenden", alles andere denn eitlen Herzen: Der Dietrich Sebrandt

Die Dithmarscher

Der Literarhistoriker

> Nicht wie ein ewger Stern, durchbrechend jede Wolke,
> nur wie ein Licht, Herr, das durch Nacht und Graus
> dem Wandrer treulich winkt zum trauten Vaterhaus,
> So laß mich leuchten meinem Volke!

* * *

Einige bekannte Heimatkünstler

Als eines dieser „Lichter" war Bartels die Heimatkunst erschienen. Und manche Dichter — in den beiden nächsten Kapiteln sollen einige von ihnen charakterisiert werden — haben auch seine Erwartungen erfüllt, nicht alle. Denn die Theoretiker der Heimatkunst mochten jede „Heimatstoffelei" noch so sehr abweisen, mit den Erfolgen der Heimatkunst kam auch die „Heimatstoffelei" auf; und sie mochten noch so sehr betonen, der Heimatkünstler spiegele auch die Kämpfe der Zeit, die Art ihrer Spiegelung war doch oft künstlich durch die Interessen eines stillen Winkels oder eines stillen Gemütes beengt. Und schließlich: eine Heimatdichtung hatten die Theoretiker begrüßt, ersehnt, gefordert — und am Ende muß doch auch Bartels zugeben: Die Unterhaltungskunst überwiegt.

Ludwig Ganghofer in Gaistal
Aquarell von Hugo Engel

Aus V. Chiavacci: Ludwig Ganghofer
A. Bonz & Co. in Stuttgart

Was bedeutet z. B. ein so viel gelesener Erzähler und so viel gespielter Volksdramatiker wie der 1855 in Kaufbeuren geborene Ludwig Ganghofer? Doch wenig neben Rosegger, den er in größeren Romanen sentimentalisiert, noch weniger neben Anzengruber, dessen Volksstück er trivialisiert. Er kann unterhalten, als Jäger mit Schnurren und Anekdoten von Mensch und Tier oder mit dem reichen Sonderlingsschatze seiner oberbayrischen Heimat, die er als Försterssohn von Kind an kennt und die jedes ihrer Kinder mit Gaben überschüttet. Aber er gibt das Geschenk der Heimat nicht zurück in Gestalten, die weit über sie hinausleuchten. Ganghofer läßt sie aufdringlich einen vagen Optimismus predigen, den er sich ja errungen haben mag, dessen papierne Leblosigkeit aber nichts davon verrät, dessen abgegriffene Prägungen nun auch die in frische Bergluft gestellten Menschen zu Marlittschen Buchtypen entwerten.

Rudolf Herzog

Der Erzähler

Oder ist etwa Rudolf Herzogs Romankunst, die seit 1900 von Jahr zu Jahr mehr Anhänger fand, Dichtung? Rudolf Herzog (geb. 1869 in Barmen) hatte schon eine Reihe Dramen und Romane geschrieben, Zeugnisse eines sicher ehrlichen, tastenden Suchens, eines Ringens um Probleme, er hatte auch einen Band Gedichte veröffentlicht, als er sich, namentlich mit den Romanen „Die vom Niederrhein" (1903) und „Die Wiskottens" (1905) zur Heimatkunst bekannte. In ihrem Sinne fordert in dem Romane „Die vom Niederrhein" der von Herzog als eine Art Mentor gewertete Maler Heinrich von Springe von der deutschen Kunst die eigentümlich deutschen Eigenschaften, die Tiefe des Gemütes und den Ernst der Gesinnung. In den „Wiskottens" schrieb Herzog dann „das Arbeitslied der Wuppertaler Heimat", vielleicht sollte der spätere Roman „Die Hanseaten" (1910) ein norddeutsches Gegenstück zu ihm werden. Und das Heimatproblem ist auch ein Teilproblem des Künstlerromans „Der Abenteurer" (1907), „der nicht die Grenzlinie zu finden vermag zwischen Kunst und Leben". Alle diese Romane sind aus einer warmen, frohen Erinnerungsstimmung heraus geschrieben, aber was ihnen fehlt, ist Schlichtheit.

Das Beste an ihnen sind die Naturschilderungen; die Schönheiten des Niederrheins, des Taunus, aber auch römischer oder sizilianischer Landschaft werden farbig lebendig: Maler hatte Herzog werden wollen. Idyllen gelingen ihm, aber er liebt fast mehr noch die pathetische Szene. Er häuft Ereignisse, er peitscht die Personen wie den Leser durch eine Fülle entgegengesetzter Stimmungen. Er leitet zu sichtlich. Die Personen wissen so genau über sich Bescheid, wie der Autor; klug oder grell, sie berauschen sich am Worte, wie Herzog sich am Worte berauscht. Denn er ist eine Wildenbruchnatur. Deutlicher noch als seine Romane zeigen das seine Dramen, das Renaissancedrama von Bartolomeo Coleone und seinem Sohne Giovanni „Die Condottieri" (1905), das mehr idyllische Drama aus der Dänenzeit Südschleswigs „Auf Nissenskoog". (1907) und das Drama „Der letzte Kaiser" (1909), das eine starke absolutistische Herrschernatur im Kampfe gegen eine demokratische Zeit verherrlicht. Es sind Dramen großer Gebärden, fertiger Worte, pathetischer Szenen, in denen die Menschen sich anblitzen, kurz, Kostümstücke.

Rudolf Herzog

Phot. Aura Hartwig Berlin

Der Dramatiker

Oder ist endlich der bekannteste aller Heimatdichter, ist der Dithmarscher Gustav Frenssen ein großer Künstler? Ein Dichter vom Werte Reuters, Groths, Storms? Schon heute glaubt das wohl niemand mehr. Wie über Nacht war Frenssen berühmt geworden, aber nicht durch seinen ersten Roman. Der war 1896 erschienen, im Namen, Inhalt, Stil ein echter Marlittroman: „Die Sandgräfin" hieß er. Schon dreiunddreißig Jahre war damals Frenssen (geb. 1863 in Barlt) alt. Höher standen die zwei Jahre später erschienenen „Drei Getreuen"; sie waren geschlossener, schlichter, weniger anspruchsvoll als die berühmteren Werke, hatten aber wie sie manche typische Merkmale des Unterhaltungsromans, so z. B. im Schlusse, der schnell noch den letzten der drei Getreuen, den Flackelholmer, verloben muß. Man beachtete aber auch die „drei Getreuen" wenig, bis der „Jörn Uhl" (1901) die ersten Romane in den Auflagenstrom hineinriß. Der Erfolg hielt dann an bei „Hilligenlei" (1906), dem religiösen Bekenntnisbuche, das das Leben Jesu modernisierte, bei „Peter Moors Fahrt nach Südwest" (1907), dem Feldzugsberichte eines

Gustav Frenssen

Geschichte seiner Erfolge

Gustav Frenssen

Südwestkriegers, und erst „Klaus Hinrich Baas“ (1910) findet nicht ganz so viele Leser.

Darstellungskunst Predigerart

Die Werke sind inhaltlich alle bekannt, und ähnlich ist aller Art. Frenssen war Prediger — „Dorfpredigten“ erschienen von ihm seit 1899 — und wie ein Prediger erzählt er, voll Bildkraft, Bildfülle und voll Wärme, die er an den Gegenstand des Augenblickes gern gibt. Er setzt gern getragen, zu getragen, ein mit Text und Thema:

„Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden. Nicht von der Mühe, die der Bierbrauer Jan Tortsen sich machte, der versprochen hatte, seinen Gästen einen besonders guten Eiderfisch vorzusetzen, und sein Wort nicht halten konnte und darüber tiefsinnig wurde und nach Schleswig mußte. Wir wollen auch nicht von der Mühe reden, welche jener reiche Bauernjunge sich machte, dem es trotz seiner Dummheit gelang, seines Vaters Geld in vier Wochen durchzubringen, indem er tagelang die Talerstücke über den Fischteich schunkte.

Sondern wir wollen von der Mühe reden, auf welche Mutter Weißhaar zielte, wenn sie auf ihre acht Kinder zu sprechen kam, von denen drei auf dem Kirchhof lagen, einer in der tiefen Nordsee, und die übrigen vier in Amerika wohnten, von welchen zwei seit Jahren nicht an sie geschrieben hatten. Und von jener Arbeit, über welche Geert Doose klagte, als er am dritten Tage nach der Schlacht bei Gravelotte noch nicht sterben konnte, obgleich er die furchtbare Wunde im Rücken hatte.“

So im „Jörn Uhl“. Und ähnlich in „Hilligenlei“, nur viel manierierter und romanhafter. Wie ein Prediger erzählt Frenssen dann von denen, zu denen er spricht, in „Jörn Uhl“ von den Kindern von Wentorf zu den Kindern von Wentorf. Er erinnert an ihre Jugendzeit: „Wer hat jene Kinderfeste in Sankt Mariendonn mitgefeiert? Er sei Uhl oder Krey: Er stehe auf und bekenne, daß er an keinem andern Ort im Vaterland etwas so Schönes und Großes erlebt oder gesehen hat.“ Frenssen spricht von dem bekannten schlechten Weizenjahr. Er spielt auf irgend eines Schicksal wie das von einem guten Bekannten an, er zählt etwa in fünf, sechs Zeilen Stationen einer Lebensfahrt auf, er sagt etwa: dort auf dem Friedhof liegt da und da neben dem und dem der und der, der das und das tut und so und so aussah. Er nimmt Schicksale vorweg und weiß so eine gewisse Lebensstimmung um irgendeinen zu schaffen. So weiß jeder von Geert Doose, daß er in der Schlacht bei Gravelotte zum Tode verwundet werden wird, und sieht so den Schatten des Todes immer um ihn. Frenssen liebt lehrhafte Betrachtungen und gibt gern einen Lebensrat. Er hat die Predigerfreude an Legenden und Märlein, geistigen und weltlichen, und es reizt ihn, solche zu erfinden, die wie alte klingen. Seine künstlerische Kraft ist am stärksten in der Verlebendigung der Landschaft: man vergißt den Goldsoot nicht so leicht, auch nicht die südwestafrikanische Wüste oder Reiseschilderungen wie Meerfahrten. Frenssen entfaltet da eine starke realistische Stimmungskunst, die selten für den Einzelzug das rechte Einzelwort verfehlt, aber ebenso gern wählt er, namentlich für Höhepunkte der Schilderung, mythologische Bilder. Peter und Heinke erwarten in „Hilligenlei“ den Sonnenaufgang. Sie sehen

Künstlerische Werte

„schweigend über das Feld nach der fernen, schmalen Waldlinie, über der eine breite, dunkelblaue Wolkenbank stand. Und die Sonne, noch nicht sichtbar, hob ihre Hände und legte ihre Waffen auf die Bank: ein langes blitzendes Schwert und einen Speer, noch einmal so lang. Überweltlich feierlich lagen die schimmernden Waffen auf der dunkelblauen Bank. Nun kletterte sie höher; nun erschien der Rand ihres

Gustav Frenssen

Photographie Rudolf Dührkoop in Berlin

Gustav Frenssen

goldenen Schildes. Machtvoll stand er über dem Wald. Licht schoß von ihm aus, goldrot durch blaues Gewölk, bis zur Himmelshöhe. Darunter lag still und weit das Land im Gottesfrieden. Sie standen und sahen hinüber."

Oder zwölf Fischerboote fliegen mit schönen braunen Segeln über das dunkelgraue Meer.

„Und gegen zehn Uhr stieg unten auf dem Meer ein schweres Dunkel auf und kam rasch näher, und kam stier und gradaus wie ein ungeheuer grauer Eulenkopf, darin helle, gelbe Flecke standen, wie das Weißgelbe in uralten bösen Augen. So schob er sich vorwärts; der weiße Gischt spritzte an seinen Bauch. Da sahen sie von ihrer Arbeit auf. Und da beeilten sie sich sehr. Hei, was flogen sie mit den schönen braunen Flügeln, keine Strandvögel, dicht über Grau und Gischt. Duckt euch, Vögelein, es kommt der große uralte Vogel des Meeres. Horch, nun rauschen seine mächtigen Flügel. Er kommt. Sie zogen die Flügel ein, sie duckten sich; da hackte er dreimal nach unten, mit wildem Stoß. Vier schöne braune Flügel trieben in den Wellen."

Mängel

Aber keiner der Romane ist ein reines Kunstwerk. Sie sind schlecht oder überhaupt nicht komponiert, das Beiwerk überwuchert, die viel besser gezeichneten Nebenpersonen lenken von den immer romanhaft charakterisierten Hauptpersonen ab. Und Frenssen nimmt seine Hauptpersonen zu wichtig, er reflektiert über sie und läßt sie über sich reflektieren, sich ausschwärmen, er macht sie beredt, wo sie doch, namentlich die hohen stolzen Mädchen, spröde und wortkarg sein sollen. Sie finden nun ihr Handeln mit dem Dichter gut und stark und keusch, während man doch nur handelnd oder duldend gut, stark und keusch sein kann, nie redend oder denkend. Eine sinnende Natur wie Frenssen — gewiß steckt in ihm am meisten ein Heim Heiderieter — peitscht sich zu einer hitzigen Propaganda starker Liebestriebe hoch, die sexuelle Aufrichtigkeit mit Reinheit und Keuschheit verwechselt. So kommt etwas Zwiespältiges in alle Werke. Man sieht den Dichter, der dem wechselnden Augenblicke alle Wärme schenkt, bald hier, bald da stehen. Die Einzelzüge ergeben oft kein Gesamtbild, die Stilelemente, die so weltweite Dinge wie psychologische Analyse und mythologische Anschauung, Schlichtheit und Pathos, Rhetorik und Lyrik in einem Buche vermengen, ergeben keinen einheitlichen Stil. Man kann grundsätzlich ein Feind einer Kritik sein, die bei einem Dichter immer

Einflüsse

nur nach „Einflüssen" spürt: bei Frenssen führt diese Methode einmal zu richtiger Erkenntnis. Denn Frenssen hat, wie viele Analysen seiner Werke betont haben, Stilelemente aus der ältesten epischen Dichtung bis zum Roman der Gegenwart zu wahllos verwertet, aber aus Stilelementen von Dickens, Storm, Raabe, Selma Lagerlöf, Ricarda Huch und vielen andern — auf den frommen Erzähler Nicolaus Fries hat Adolf Bartels, Frenssens schärfster Kritiker, noch besonders hingewiesen — hat er keinen einheitlichen Stil schaffen können: er hat seine Vorbilder trotz seines reichen Fabuliertalentes, trotz seines Naturblickes nicht erreicht.

Zweites Kapitel

Norddeutsche und mitteldeutsche Erzähler

Timm Kröger. Helene Voigt-Diederichs.

Nur einige Typen aus der Zahl der im Heimatboden wurzelnden nord- und mitteldeutschen Erzähler kann dieses Kapitel herausgreifen: Norddeutsche wie Timm Kröger, Helene Voigt-Diederichs, Karl Söhle, einen Mitteldeutschen wie Wilhelm Holzamer. Aber hinweisen möchte ich wenigstens auf einige ihnen nahestehende Erzähler und Erzählerinnen, auf einen Schleswig-Holsteiner wie Ottomar Enking, den Kleinmaler der „Koggenstedter", auf die Mecklenburgerin Luise Algenstädt, auf den Hannoveraner Hermann Löns, der nach Sammlungen kürzerer Erzählungen, Märchen, Skizzen, mit seinen größeren Romanen wie „Der letzte Hansbur" und „Der Werwolf" (1910) ungeahnte Darstellungskraft zeigte, auf einen Schilderer hessischer Menschen und hessischen Landes wie dem leider so gut wie unbekannten Alfred Bock. Norddeutsche und mitteldeutsche Erzähler

Im Jahre 1844 ist Timm Kröger in Haale in Holstein, „eine Meile östlich von Theodor Storms Hademarschen", geboren. Gegen Ende der achtziger Jahre ermunterte ihn Liliencron zu seinen ersten Versuchen, 1891 erschien Krögers erstes Buch Novellen. Die Zeit der Heimatkunst trug dann seinen Namen weiter; zu geben hatte sie Timm Kröger nichts, er war schon fertig, als man die Pflege der Heimatsdichtung empfahl. Er war übrigens dagegen: „Wen die dichterische Sehnsucht," schrieb er 1905, „nicht zur Heimatspoesie führt, der mache keine Heimatsdichtung, es kann — und wäre er auch noch so flammender Patriot — doch nichts andres draus werden als Gemachtes." Timm Kröger — Stellung zur Heimatkunst

Timm Kröger führte diese Sehnsucht. Mit 18½ Jahren ging er in Haale noch hinterm Pfluge her, zwei Jahre später war er in Kiel immatrikuliert. Einst zog ihn die Stadt, nun zog ihn ein Lebenlang die Heimat. Sie war dem späteren Rechtsanwalt und Notar, dem Kieler Justizrat, der bis 1902 in „den juristischen Arbeitsfielen" gezwungen „am Karren zog" und nach einem Leben als Dichter sich sehnte, das Land seiner immer wachen Träume. So ward er Heimatsdichter aus innerer Not. „Ich bin Heimatsdichter," bekannte er, „weil mir die Sehnsucht nach Jugend und Heimat die stärksten Impulse gibt... Wenn die Sehnsucht in mir erwacht, die zu Dichtungen führt, dann sehe ich immer unsern so herrlich in die Niederung der Wiesen und Moore vorgeschobenen Hof. Die alten Bäume sehe ich, namentlich die vielhundertjährige Ulme und die ebenso alte Linde, die damals vor den Stubenfenstern am Weg standen, ich sehe ihre Wipfel wie mit großen Augen nach dem verlaufenen Jungen auslugen."

In der holsteinischen Niederung der „weiten, von glitzernden Kanälen und Gräben durchzogenen Wiesen", der „großen, graubraunen, düsteren Moore", der „in blauer Ferne verdämmernden Heideflächen", zwischen dornigen Knicken und buschigen Hecken ist seine Kunst daheim. In einer Landschaft voll „ernster Schwere", „erhabener Traurigkeit", in einer „stillen Welt", um mit dem Titel des ersten Buches zu reden. Dort findet die dankbare Liebe des heimatseligen Dichters „die Wohnung des Glücks" (1897), das einsame Haus, von dem Klaus Groth an Kröger schrieb, dort möchte er „bleiben und stille sein". Es scheint eine Traumgegend zu sein, in der alles Sprache gewinnt, der feuchte Die Landschaft

Timm Kröger

Meerwind und die Stille; aus dem Nebel taucht die Nebelfrau, Gespenster geistern, und selbst die Dinge des allernächsten Lebens reden: eine alte Stubenuhr beginnt zu erzählen und ein Pfahl in der Heide erscheint wie ein alter Verlehntsmann, der in seiner Jugend ein großer Erzähler war, dann aber sich unverstanden an seinen Ofen zurückzog, sich in sich verkroch und durch die Maschen seiner Zipfelmütze die Welt und die Menschen beobachtete. Das Überirdische gewinnt in dieser Meerluft Gestalt, etwas Metaphysisches ragt in den Alltag hinein und kommt in mythologischen Bildern zum Ausdruck. Frenssen braucht auch mythologische Bilder, aber bei ihm sind sie mehr dekorativ: die Sonne wird zur Schlachtenjungfrau mit blitzender Wehr. Bei Timm Kröger sind die Bilder transzendental: „Ganz weit im Westen über das Hellinger Moor hinweg ging ein Gott in stummem Wetterleuchten, blitzende Gedanken um sein versonnenes Haupt, friedevoll hinter der Erde Rund hinab." Und als noch einmal ein Wolkenrand aufleuchtet, da heißt es: „Zum letztenmal warf der Unsterbliche sein Sinnen in das große All."

Die Menschen

Im Anfang überwiegt bei Timm Kröger die Landschaft. So ist „der Schulmeister von Handewitt" (1893) und „die Wohnung des Glücks" von idyllischen Naturbildern überwuchert. Aber immer mehr gewinnt der Mensch als Teil dieser Natur. Freilich auf bäurischem Boden bleibt Timm Kröger, er zeigt höchstens mal seine Bauern auf dem Jahrmarkte der Kleinstadt, sonst ist der Schauplatz der Hof, die Kate, die Scheuer, der Stall. So nennt er die Geschichte des Hütejungen „Hein Wieck" (1899) eine „Stall- und Scheunengeschichte". Von der Anekdote und Skizze kommt er zur Novelle und zum Roman. Er liebt die Sonderlinge, die Schlichttüchtigen, etwas komischen oder beschränkten ebenso wie die Grübler, die „lateinischen" Bauern mit ihrem oft tragischen Schicksal. Er erzählt von „Leuten eigener Art" (1904), etwa von seinem Ohm Hans, dem Schneider und Fabulierkünstler, der besonders eine Geschichte liebt, die „Geschichte von dem Dienstknecht Michel Brandt aus Schirnhude am Schirnhudersee, worin ein Heringsgericht vorkommt, und ein Gottestraum. Und in dem Gottestraum sind alle Dinge nichts als Figuren der schaffenden Phantasie unseres großen Herrgotts". In seinen größeren Novellen und Romanen bevorzugt Kröger zwei Themen, den Streit ums Recht, ein echt bäuerliches Problem („Ein Unbedingter" in den „Leuten eigener Art", „Um den Wegzoll" 1905) und das späte Erwachen des Gewissens („Im Nebel", „Des Reiches Kommen" 1910). Und da weiß der helle Idylliker oder sanfte Melancholiker fast dramatisch zu spannen. Aber seine Tragik ist keine Tragik eines Pessimisten. Er ist Optimist, freilich keiner im Sinne dieser Welt. In einem höheren Sinne und höherem Sein ist alles gut, nicht in diesem irdischen Sein. Für dieses Sein hat auch Timm Kröger nur einen ironischen Blick. „Ich behandle," schrieb er an Gustav Falke, der seiner Kunst ein warmes Schriftchen gewidmet hat,

Krögers transzendentaler Optimismus

„die Menschen, die Dinge und die ganze Welt (mich selbst und die traditionellen Satzungen unserer Kirche nicht ausgenommen) ironisch. An der Idee, die der Schöpfer vielleicht im Sinn hatte, als er Dinge und Menschen entstehen ließ, sehe ich überall die Schlacken. Insoweit bin ich der Ansicht, daß alles, was besteht, wert ist, zugrunde zu gehen. Und doch rechne ich mich zu den Optimisten. Ich bin des Glaubens, daß in einem unsrer Erfahrung verschlossenen Sein eine besser gelungene Welt besteht, von der die uns umgebende nur ein Traum- und Abbild ist. Mein Optimismus wurzelt also im Transzendentalen.

Ich schildere, schaffe und dichte Welten und Gestalten, stets mit dem seelischen Vorbehalt, daß auf sie, soweit sie irdisch sind, nicht viel ankommt, wenn uns nur der letzte Aufschwung ins Reich der Ideale gelingt. Timm Kröger

Deshalb fliegt Jasper mit verklärter Wollmütze, fliegt Hans Ohm, frei von aller Erdenschwere, himmelan, deshalb ist der Unbedingte fast ein Glücklicher zu nennen, als er sich entschließt, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, deshalb bezahlt Peter Holling im Moorgraben den Wegzoll in die Ewigkeit durch innere Umkehr."

Müßig erscheint vor einem so tendenzlosen selbstsicheren Dichter wie Timm Kröger der Streit über Wert und Unwert der Heimatkunst. Denn jede echte Dichtung läßt die Schlagworte von heute und gestern verstummen, ist ein visionärer Blick mehr. Aber betont zu werden verdient, daß Timm Kröger ein Beispiel dafür ist, daß ein Gegensatz zwischen echter Heimatkunst und Stellung zur Moderne

Timm Kröger

Aus: „Heimaufnahmen von Deutschlands Dichtern und Schriftstellern"
von Hofphotograph Wilde in Neumünster

Timm Kröger

echter moderner Dichtung nicht besteht. Die großen Anreger der Moderne haben auch auf Timm Kröger gewirkt. Er hat selbst Storm, Björnson (Bauernnovellen), Tolstoi (Wirt und Knecht) und Daudet (Briefe aus meiner Mühle) als seine kräftigsten sachlichen, Maupassant als seinen eindrucksreichsten formellen Anreger genannt. Man fühlt auch, daß Timm Kröger ein Nachbar Liliencrons war und nicht weit vom Lande Jens Peter Jacobsens wohnte. Aber weit mehr als Frenssen schuf sich Timm Kröger einen eigenen, seiner träumerisch visionären, ironisch optimistischen Weltbetrachtung adäquaten Stil. Man rühmt immer das feinere Ohr, das schärfere Auge, die sichere Kunst der stimmungsstärkeren Wiedergabe der Sinneseindrücke als bezeichnende Eigenschaften des modernen Künstlers: nun, Timm Kröger, der in seiner ersten Sammlung „Bilder und Geschichten aus Moor und Heide" die „Dreschermelodien" schrieb, hatte diese Gaben von Anfang an. Und eine viel allgemeinere für jede Kunst entscheidende Gabe, die Gabe der Sehnsucht zu erwecken nach dem, wovon er erzählte, einen einzuspinnen in sein einsames Reich, so daß man mit Klaus Groth dort bleiben möchte „und stille sein". —

Helene Voigt-Diederichs

Wenn man nach einem Bande Timm Krögers einen Band Novellen und Skizzen von Helene Voigt-Diederichs liest („Schleswig-Holsteiner Landleute" 1898, „Leben ohne Lärmen" 1903, „Nur ein Gleichnis" 1910), so bleibt man in Schleswig-Holstein und ist doch in einer anderen Welt. In einer härteren, herberen, spröderen, keiner weicheren, wie man meinen könnte. Ihre Dichtung ist weniger idyllisches Träumen, weniger metaphysische Phantastik, weniger Altersinnen, als scharf erfaßte, mit jugendlich gierigen Sinnen erfaßte, scharf wiedergegebene Wirklichkeit. Helene Voigt-Diederichs ist zwar ein Landkind wie Timm Kröger, eine Gutstochter, die von Kindheit an in Ställen und Scheunen, auf dem Felde und im Garten sich wie ein Junge tummelte, die ein Pferd schirren und das tollste bändigen konnte, mit Lust bändigte. Aber die Härte des Lebens, die Timm Kröger zwang, jahrzehntelang in einem neigungsfremden Berufe immer einsamer zu werden, hat sie nie an sich erfahren: sie durfte aufsuchen, wonach ihre Sinne sich sehnten. Und sie gehört einer anderen Generation an: über dreißig Jahre ist die 1876 in Marienhoff in Schleswig geborene Dichterin jünger als Timm Kröger. Aus der Freude an exakter Beobachtung der Nähe, nicht aus Heimatssehnsucht aus der Ferne erwachsen ihre ersten dichterischen Versuche, aus Tagebüchern des Kindes, das jede Seite in drei Rubriken mit den Überschriften „Arbeiten der Leute", „Bemerkungen" und „Wetter" einteilt und in jede Rubrik täglich ihre allmählich immer reicher werdenden Beobachtungen einträgt.

Ursprung und Art ihrer Kunst

Die Welt ihrer Novellen

Bei den Erstlingen Timm Krögers hat man immer das Gefühl: im Anfang war die Landschaft; bei Helene Voigt-Diederichs war zuerst der Mensch, waren zuerst seine Lebensäußerungen, Schicksale, Katastrophen. In ihrem ersten Bande schildert sie etwa eine Mittagsstunde auf einem Gutshofe. Ein Landschaftsdichter würde die brütende tote Stille mit vielen Lyrismen unmittelbar schildern, Helene Voigt-Diederichs schildert das Tun und Treiben vom Pfiff des Verwalters zum Ausspannen bis zum Wiedereinspannen mit aller Freude am Landwirtschaftlich-Technischen, mit scharfer Herausarbeitung der Knechtstypen, und nur mittelbar schwingt leise durch die Schilderung die heiße, tote, dumpfe Stille. Knechte, Mägde, Tagelöhner, Fischer, arme Häusler, Menschen aus dem Volke sind die Personen ihrer Erzählungen. Nicht umsonst hat Helene

Helene Voigt-Diederichs

Phot. Gust. Kerp in Jena

Helene Voigt-Diederichs

Voigt-Diederichs als Kind schon in den Katen des Tagelöhnerdorfes herumgehorcht. Alltagsschicksale werden — aber nicht alltäglich — erzählt, von Liebesfreude und Liebesleid, von Elterngram, Mutterſorgen, von kaum geahnten ſtillen verborgenen Schmerzen, verborgenen Wünſchen armer einfacher Menſchen. Es fehlen nicht die tragiſchen Kataſtrophen wie in der Geſchichte eines Gemeindekindes, das im Wahnſinn endet, wie in der Geſchichte eines leidenſchaftlichen Knechtes, den die Liebe zum Brandſtifter macht, wie in der ſchönen Erzählung „Zwiſchen Lipp und Kelchesrand", der Schilderung einer Art bäuerlichen Preiskampfes um die Braut, der mit dem Tode des Mädchens endet. Aber öfter noch liebt Helene Voigt-Diederichs ein ſtilles Verglühen oder Erglühen, „Leben ohne Lärmen" zu zeigen, z. B. die Lebensabſchiedsſtimmung eines als gefühllos geltenden alten goldnen Hochzeiters, oder das Erwachen der Ahnung in einem finſteren Menſchen, was echte Weibesliebe vermag. Helene Voigt-Diederichs ſucht die Tiefe der Welt nicht „in dem Leben von Helden und dem Gewitter großer Ereigniſſe", ſondern „in dem Schickſal von heut und geſtern, das uns rings umgibt, und das uns alles offenbart, was wir von dieſem Daſein nur zu wiſſen nötig haben". Sie läßt gern einen tiefen Blick tun in die Seele von Menſchen, deren rauhe Lebensgewohnheiten das empfängliche Gemüt nur verborgen, aber nicht erſtickt haben, aber nie wird ſie ſentimental, ſie bleibt immer ſchlicht, einfach. Auch, wo ſie mal eigene Jugenderinnerungen geſtalten mag, wie im „Vorfrühling", der die unbewußten Regungen erſter Liebe an der kleinen Suſe, einem bubenhaften Gutskinde verfolgt, das nie im Hauſe, immer im Freien ſteckt. Und immer iſt die Kunſt der Helene Voigt-Diederichs frei von nur ſchildernden, ſtockenden Breiten: ſie drängt die Beobachtungen und Anſchauungen in Sätze zuſammen, die irgendwie die Hauptperſonen in Bewegung zeigen. Sie weiß nichts von nur malender Art und Unart. Sie breitet nicht weiche Schleier aus, ſie läßt Härten und Ecken ſtehen und bleibt doch eine Meiſterin der Stimmungskunſt. Nicht zufällig iſt der größte Stimmungskünſtler des nordiſchen Nachbarreiches, Jens Peter Jacobſen, ihr liebſter Dichter.

Zeichnung von J. V. Cissarz zu Helene Voigt-Diederichs' Unterſtrom
Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

Zeichnungen von E. R. Weiß

Man fühlt das aus ihren Gedichten („Unterstrom" 1901) heraus, auch wenn sie Jacobsen in ihnen nicht verehrungsvoll gehuldigt hätte, aus diesen dunklen zartfarbig nuancierten Versen. Man spürt das noch mehr an ihren Romanen: „Abendrot" (1899), „Regine Vosgerau" (1901) und „Dreiviertel Stund vor Tag" (1905). Langsam geleitet sie in diesen Elegieen Mädchen des Volkes aus drangvoller Ungewißheit durch dunkles unsicheres Tasten und Irren zu zweckvoller Lebenssicherheit. Am reifsten scheint mir der letzte Roman „Dreiviertel Stund vor Tag". Er trägt folgendes Motto aus Jacobsen: „Wisset Ihr nicht, daß hier in der Welt eine geheime Societät ist, so man der Melancholischen Compagnie benennen könnte? Gibt Leute, denen von Natur aus eine andere Natur und Beschaffenheit gegeben ist als den Übrigen; haben ein größer Herze und hurtiger Blut, wünschen und verlangen mehr, begehren stärker und ihre Sehnsucht ist wilder und brennender als wie der gemeine Adelshaufen sie hat. Sind flugs wie Sonntagskinder; ihre Augen sind offener, ihre Sinne sind alle subtiler in ihren Empfindungen. Des Lebens Freud und Lust, sie trinken sie mit ihren Herzenswurzeln, dieweil die Anderen, die greifen sie nur mit ihren groben Händen." Diesem Motto entsprechend erzählt der Roman „Dreiviertel Stund vor Tag" wohl von einem Wesen, das hervorgegangen ist aus norddeutschem, genauer schleswig-holsteinischem Boden, in vielen Zügen *sein* Geschöpf und doch wieder nicht: denn Karen Nebendahl,

Romane
Abendrot
Regine Vosgerau
Dreiviertel Stund vor Tag

Helene Voigt-Diederichs

deren Leben der Roman begleitet, von ihrem 12. Jahre an bis zur ersten Zeit ihrer Ehe, steht durch Schicksal und innere Art allein auch unter ihrem Stamme, gehört jener geheimen Sozietät der Melancholischen an, die über die ganze Erde verbreitet sind, in denen landschaftlich Gebundenes sich zu ungebundenem Geist verklärt. Der Roman zeigt eine Gestalt, die zwar bewußt kaum um geistige Interessen sich müht, aber doch in sich die Keime hat zu allen Kräften des Geistes, des Gemütes, des instinktiven Wertens und Wählens der Schicksale, kurz zu allen Kräften, die man die Kräfte des Genies heißen mag: eine Ahne vielleicht eines Genius. Das ist das Große an dieser Erzählung, die so vollkommen den Ton der Schlichtheit aushält, auch der Schlichtheit in den Lebensschicksalen, daß jeder von der Gestalt dieser Karen, mag sie nun eine Katze stehlen, damit der Sohn des Lehrers ihr nicht den Schwanz abhacke, mag sie lernen für ihren Großvater sorgen, mag sie auf dem Gute mit einem Kinde spielen und das Herz dieses Kindes gewinnen, mag sie Schneiderschülerin sein oder junge Schneiderin selbst, mag sie die ersten Monate ihrer Ehe erleben — daß jeder von dieser Gestalt, die erst selbst spät aus Dumpfheit sich klar ringt, doch einen Hauch ausgehen fühlt, wie sonst nur vom Geistigen. Man erlebt gleichsam, wie die besten Kräfte eines Volkes aus einem Kinde des Volkes hervorzuquellen suchen, wie verborgen Geheimes sichtbar wird. Karen Nebendahls und Luwi Holms Sohn: ein ungewöhnlicher Mensch, ein Künstler vielleicht könnte das Kind sein, das der Stunde das Leben verdanken könnte, mit deren Beginn in traumsüßer Zärtlichkeit das Buch schließt.

Aus Kinderland

Für sich allein steht unter den Büchern der Helene Voigt-Diederichs das Buch „Aus Kinderland" (1907). Ein Buch von ihren Kindern. Ein dünnes Bändchen, und doch ein köstliches, unerschöpflich reiches Buch von der Seele des Kindes. In den kleinen Erzählungen aus dem Leben von vier Geschwistern, von denen das älteste im Anfang fünf, am Ende sieben Jahre alt ist, steckt eine Fülle von liebevollen, aber von der Liebe nicht getrübten Beobachtungen zur Spielkunst, zur Anschaulichkeit kindlicher Vorstellungen, zur ersten Bildung logischer und ethischer Begriffe. Wie köstlich der Streit über den lieben Gott in dem letzten Kapitel: „Was man nicht wissen kann." Und das alles in einer Sprache, die an die Kindersprache anklingend oft schon in Wortwahl und Wortstellung den ganzen kindlichen Denkmechanismus wiedergibt, und nirgends gekünstelt, sondern als einzig mögliches künstlerisches Ausdrucksmittel wirkt. Denn „nicht Psychologie, sondern Bewegung der Seele, ohne erklärende Zutat des Erwachsenen" will Helene Voigt-Diederichs geben, von nichts anderem zeugen als der „schöpferischen Kraft des Kindes, spielend seine Welt nach seinem Willen zu gestalten und zur Wirklichkeit zu erlösen, was immer es anrührt".

Verlagszeichen (Der Löwe von Florenz)
von **Eugen Diederichs** in Jena

Links von **Otto Hupp**
Rechts von **E. R. Weiß**

Karl Söhle

Es ist kein großes Gebiet, das Karl Söhle (geb. 1861 in Ülzen) mit seiner Dichtung umspannt, aber ein eignes, nur von ihm beherrschtes. Seine Kunst hat eine doppelte Heimat. Eine irdische: das ist die Lüneburger Heide, das Hannover diesseits der Ilse bei Isenhagen. Eine unirdische: das Reich der Musik. Die eine hatte ihm einst die andere verleidet, Söhle war erlöst, als man ihn von den Fesseln eines Lehrerdaseins in der Heide befreite, als er Musik studieren, Musiklehrer, Musikschriftsteller werden durfte. Aber die Jugenderinnerungen ließen ihn von der Heimat nicht los, vom Reize ihrer Natur und ihrer an Sonderlingen reichen Menschenwelt, und als er nach Jahren, spät verhältnismäßig, zum Dichter wird, da sind seine ersten Werke („Musikantengeschichten" 1897 und „Musikanten und Sonderlinge" 1900) Bücher von der Heimat und zugleich Bücher seines Musikenthusiasmus. In Fichtenhagen und Runkelfeld, Hechelkamp und Wedderfehl, Hankensbüttel und Strulleborn sucht Söhle auf, was zur Musik irgendein Verhältnis, ein ernst oder nur humoristisch und ironisch darstellbares hat. Ikonisch wird erzählt, wie ein Berliner Geschäftsreisender den Heldentenor des vierschrötigen Strulleborner Bierzapfers vom Reichsadler, Wilhelm Bolte, entdeckt, der dann als amerikanisches Reklamegenie William Boldini sich seiner alten Strulleborner Freunde kaum noch entsinnen will. Oder Strulleborns fettgewordner Stadtmusiker Zwillich und sein jugendlicher Konkurrent, der ein neues Instrument, die Tretetrommel, erfunden hat, wird geschildert. Söhles Herz aber haben andere: Christeldirk, der Großknecht von der Emmenmühle, „das granitne Fundament des Fichtenhagener Gemeindegesanges, nach dem Pastoren und Kantor der wichtigste Mann in der Kirche". Dann der Kantor von Fichtenhagen, Meister Konring, der Bachkenner und Bachenthusiast, der von seinen zähen Bauern endlich eine neue Orgel sich erkämpft. Dann im phrasenseligen Strulleborn der Kreis der echten Künstler, das Quintett des originellen Amtsgerichtsrats Krahnold, das bis in die Morgenfrühe hinein spielt, um mit dem Forellenquintett Glock vier Uhr öfters von neuem zu beginnen. Schließlich Karl Berkebusch, der junge Wedderfehler Schulmeister, der statt Pädagogik zu treiben und einen Vortrag über die neueste Rechenmaschine zu halten, in einer Lehrerkonferenz für Wagners Meistersinger hitzig wirbt; den am Vormittag sein Superintendent ruhig abkanzeln mag — am Nachmittage schon läuft er fünf Stunden weit nach der Stadt: denn Hans von Bülow dirigiert die Eroica, spielt das Es-dur-Konzert! Allein die Schilderung dieser Eroica-Aufführung, die Schilderung der Seelenstürme, die den jungen Lehrer durchtoben, der Bilderwelten, die vor ihm heraufziehen, allein diese Analyse eines großen Kunstwerkes durch eine andere Kunst genügte, um Söhle einen eigenen sicheren Platz unter den heutigen Dichtern zu sichern: er ist neben Thomas Mann und Friedrich Huch der bedeutendste Dichter der Musik. Ein Dichter anderer Art wie Mann, derber, knorriger, zweifelsfreier. Thomas Mann ist der Deuter der nervöseren Musik Tristans und Isoldens, Söhle der Deuter der herberen, strengeren Meistersinger, der kirchlicheren des Parzifal; am wohlsten aber ist ihm bei den Klassikern, bei seinem geliebten Johann Sebastian Bach, bei Mozart und Beethoven. Es erscheint wie selbstverständlich, daß sie in zwei größeren Werken Söhles persönlich auftreten, Mozart in einer dramatischen Szenenfolge („Mozart" 1907), Bach in einer Erzählung („Seb. Bach in Arnstadt" 1902). Die Ent-

Karl Söhle

Musikantengeschichten

Mozart

stehungsgeschichte des Requiems ist der Inhalt des Dramas; ein Künstler, der im Erlöschen noch einmal alle Inbrunst der Töne zu einem letzten höchsten Werke sammelt, ist sein Held. Eine dumpfe, mystische Stimmung, in die ein Lächeln des Sterbenden unter Tränen wie ein verlorener flüchtiger Sonnenblick hineinstrahlt, ist die Grundstimmung. Hell und klar, jugendfrisch und frei

Sebastian Bach in Arnstadt

ist der Ton der Erzählung von Bach in Arnstadt. Der große Künstler, der sich findet, ist das Thema dieses köstlichsten Werkes von Söhle. Es beginnt mit einem Familientage der „Bache" und endet mit einem. Und wie werden die Bache lebendig, die Alten und die Jungen, die Kantoren und die Pfeifer, die einen „gestandene Leute, honette, gravitätische, säuberlich rasierte Herren, in blauen und braunen langschößigen Galaröcken mit weitabstehenden Schößen ...", die andern bieder, treuherzig, schalkhaft mit „knochigen deutschen Rassennasen voll Kursbewußtsein" und „bäuerlich breiten und fleischigen, wettergebräunten Wangen", die Bache aus Eisenach, Erfurt, Gotha, Meiningen, Weimar, Koburg, Rudolstadt, Saalfeld, Ohrdruf und noch über ein Dutzend anderen thüringischen Städten! Und doch bleibt immer im Vordergrunde der junge Organist von Arnstadt und später von Mühlhausen, Sebastian Bach, über alle erhoben schon dadurch, daß allein er immer an der Orgel gezeigt wird, sich zeigt und die Perücken der alten Herren Onkels bedenklich ins Wackeln bringt: trotzalledem aber ihr junger Stolz, der zwischen den beiden Familientagen in Lübeck beim Meister Buxtehude selber zum Meister und Manne reift. Das schmale Büchlein schmeichelt sich ein, gleicherweise als ein Kulturbild — gut trifft der Stil den Ton des 18. Jahrhunderts und reiches kulturhistorisches Detail macht die Zeit lebendig — wie als ein Stück Thüringischer Heimatkunst, als ein zeitlos ewiger Preis auf einen Genius und seine Kunst.

Zwischen „Seb. Bach in Arnstadt" und „Mozart" ist Söhles eigentlichstes

Schummerstunde

Heimatbuch „Schummerstunde. Bilder und Gestalten aus der Lüneburger Heide" 1905 erschienen. Ein Erinnerungsbuch an seine Heimat, die Queröd-Heide und ihre kernigen Menschen, die Haidjer. Man sieht die Heide sich dehnen, „Well an Welle ein braunes Meer, umgrenzt von sanft geschwungenen, wonnig umblauten Linien. Silberiger Sand blutet hervor unter dem knorksigen Kraut ... Wolkenschatten geistern über die Heide, über die weißen Birkenstämme, über das dunkle Wacholder- und Fichtengrün. Und tiefste, wundertiefe Stille rings, die Schatten — es ist schier, als hörte man sie auch zugleich. Immerdar im Traume doch die Heide, ob Sonne oder Mond am Himmel". Ein rechter Geisterort, ein Land für „allerhand Spuk und unrechte Ding, für Geschichten, ‚halb wahr, halb Mär'". Da treiben der Pastor ohne Kopf, der witte Schimmel, Wärwölfe und die Breekerboomsche, die sich in eine schwarze Katze mit funkenknisterndem Schwanz verwandeln kann und natürlich von jenseits der Ise kam, aus dem Preußischen, aus dem noch nie etwas Richtiges herübergekommen ist, ihr gar nicht heiliges Wesen; der schwarze Kolk sieht alljährlich in der Johannisnacht ein nettes vierblättriges Kleeblatt solcher Gespenstergestalten beim Kartenspiele. Gute Geister scheinen selten zu sein, denn als dem fluchenden Jürnhinnerk der Legende einmal der liebe Herrgott erscheint, unter Blitz und Donner, da läßt sich Jürnhinnerk zunächst gar nicht einschüchtern: so ein bissel Blitzfeuer, das hat einer auf dem Bremer Markte auch gemacht, und der hat es gar gefressen. Und von manchem solchen Haidjer erzählt Söhles Buch, von manchem sehr geriebenen, schlauen Bauern. Am liebsten scheint er jenen sonderbaren Kirchvorsteher zu haben, der dem Pastor gegenüber knickrig ist, selbst

Karl Söhle

Nach einer Photographie im Besitz des Herrn Söhle

Karl Söhle

aber auf seine alten Tage säuft, lumpt und sich gar nicht wie ein Kirchenvorsteher beträgt — warum, das verrät er als Philosoph erst auf dem Totenbette: Damit der neue Pfarrer immer etwas Hausärger habe, damit er nicht auch Fett ansetze und faul werde wie der alte. Nun sei er im Zuge, „un de Gemeine sall n' jetzt ok n' beten Predigtlohn upsmieten".

Wilhelm Holzamer

Wilhelm Holzamer

Wer nicht alle Werke von Wilhelm Holzamer kennt, der kann sich von dem früh verstorbenen Dichter ein ganz einseitiges Vorstellungsbild schaffen. Dem einen mag er zu einem rheinhessischen Heimatdichter werden, und er denkt dabei an den Schöpfer des „Peter Nockler" und des „Armen Lukas"; und dem andern kann er zu einer Art modernem Problemdichter werden, und er denkt dabei an den Schöpfer der „Inge" und der „Ellida Solstratten". Und allen reinlichen Dogmatikern und Systematikern sehr zuleide ist der Gang der Entwickelung nicht etwa von der Heimatdichtung für immer weg zu der Problemdichtung für immer hin, sondern wie bei jedem Dichter aus innerem Zwange: es verdrängt nicht das eine das andere, sondern es durchtränkt sich beides, Jugenderinnerungen, Heimateindrücke suchen sich mit immer neuen Erlebnissen und Erkenntnissen zur verständlichen Einheit eines immer größeren Weltbildes zusammenzufinden.

Jugend

Wilhelm Holzamer ist in Nieder-Olm bei Mainz 1870 geboren. „Zwischen Tür und Angel" war, wie er sagte, seine Jugend, „zwischen Land und Stadt, Gering und Vornehm, Arm und Reich... ging es hin und her". Er war eine Sonderlingsnatur, die man verfolgte, schon seines Großvaters wegen. Das war „ein Revolutionär von 30 und 48 her", ein „besiegter Sieger" in einem schweren Kampfe mit dem Bischof Ketteler in Mainz. Als Andreas Krafft kehrt er in mancher Erzählung Holzamers wieder, als der alte pensionierte Privatlehrer, dessen Leben und Sterben dem armen Lukas unvergeßlich ist; er ist auch der Held des Lehrerdramas „Um die Zukunft", keines starken Werkes, das nur ein Beweis mehr für die gar nicht so seltene Tatsache ist, daß die stärkste Persönlichkeit, die einem Dichter im Leben begegnet, nicht immer am kräftigsten in einer Dichtung wiedergeboren wird.

Wilhelm Holzamer war dreizehn Jahre an der Realschule in Heppenheim an der Bergstraße Lehrer, ehe er 1901 vom Großherzog Ernst Ludwig zur Leitung der „Darmstädter Spiele" nach Darmstadt berufen, ehe ihm die Leitung der Kabinettsbibliothek übertragen wurde, ehe er ganz Dichter werden konnte. 1901 und 1902 sind die Wendejahre. Vorher sind die Gedichte „Zum Licht" (1897) und die Skizzen „Auf staubigen Straßen" (1898) erschienen, 1901 erscheinen die neuen Novellen „Im Dorf und draußen", die „Spiele", 1902 der „Peter Nockler", die „Kunstbriefe an den deutschen Michel" unter dem Titel „Die Siegesallee", der Lyrikband „Carnesie Colonna", und noch drei Romane: „Der arme Lukas", „Der heilige Sebastian" und „Die Sturmfrau", die nächsten Jahre bringen dann die Problemdichtungen.

Der Lyriker

Gustav Falke ist Holzamers erster Band Lyrik gewidmet, und manche Gedichte haben dessen träumerischen Klang. Andere erinnern an Heinesche Rhythmen und Lieblingsmotive, so wenn ein Gedicht schließt: „das ist meiner weinenden Liebe unstillbare Sehnsuchtsqual". Und wieder andere drängen so „zum Licht", daß man an die „Flammensprache" von Hermann Conradis

Wilhelm Holzamer

Aus der zum Gedächtnis des Verstorbenen bei Eugen Diederichs in Jena erschienenen Schrift „In memoriam"

„Gipfelgesängen" erinnert hat. Dann verschwindet der stürmische Klang. Holzamers Lyrik wird immer zarter, dunkler, mystischer. Ein Gedankenträumen sind die Gedichte „Carnesie Colonna". Aus Resignationsstimmungen spricht doch ein gefaßter lebensbejahender starker Sinn. Selten, daß einmal ein halb verzweifelter Schrei in eine trostlose Nacht hineingeworfen wird. Denn in Nacht und Dämmerung, die Lieblingszeiten Holzamerscher Gedichte, locken gern friedenvoll beruhigte Klänge, ein Gedicht z. B. wie der „Glückliche Abend", das den Claudiuston verkürzt variiert:

Sanft glänzt der Mond im Blauen,
die Welt ist still —
Du sollst, mein Herz, vertrauen
und hoch die Tore bauen,
durch die das Glück dir kommen will.

Aus allen Tiefen klingen
die Töne, die so heiter sind —
Es liegt in allen Dingen
ein leicht und froh Vollbringen,
und träumen mag ich wie ein Kind.

Wilhelm Holzamer

Ich seh in alle Weiten
fern ferne Wege gehn —
In meinen Einsamkeiten
will sich der Tag bereiten,
darüber helle Sonnen stehn.

Sanft glänzt der Mond im Blauen,
die Welt ist still —
Mein Herz ist voll Vertrauen,
und banglos kann ich schauen
die Nacht, die sich verschleiern will.

Der Erzähler

Auf staubigen Straßen

Im Dorf und draußen

Peter Nockler

Zeichnungen von O. Ubbelohde zu Wilh. Holzamer: Im Dorf und draußen
Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

Neben dem Lyriker hat sich frühe der Erzähler geregt. Man sieht ihn in der ersten Sammlung Skizzen „Auf staubigen Straßen" noch tastend suchen. Not und Elend des Volkes geben ihm Motive. Holzamer läßt etwa einen Lumpen seinen jahrelang zurückgedämmten Haß gegen die Geborgenen in wilden Flüchen herausschreien. Aber schon tritt die Liebe zu Sonderlingen aus dem Volke klar hervor, von ihr beherrscht ist die Sammlung der neuen Novellen „Im Dorf und draußen", und ihre schönste Frucht sind der „Peter Nockler, die Geschichte eines Schneiders" und „Der arme Lukas, eine Geschichte in der Dämmerung". Holzamer erzählt im „Peter Nockler" von einem seelensguten, von früh an grundsätzlichen, alles schwer und ernst nehmenden, bescheidenen, einfachen Menschen, der sich davonschleicht, als er die Geliebte mit einem forscheren Nebenbuhler ertappt, der dann aber in verstehender erbarmender Liebe die Ungetreue mit dem fremden Kind unter ihrem Herzen doch heiratet. Oder der arme Lukas, der ehemalige alte Nachtwächter und Allerweltsbastler, erzählt selbst in der Dämmerung die Geschichte seines Lebens: wie er ein Kind war und in der Natur träumte, wie er studieren sollte und studierte, wie er in München Maler werden wollte und auch kein richtiger Maler ward, wie er die Jugendgeliebte verlor, sie als seine Mutter wiederfand, wie er willenlos, ziellos umherzog, dies und das trieb, um endlich, reif für eine

Der arme Lukas

bleibende Stätte, in einem kleinen Amte sich zu bescheiden, die „letzte Stille", zu finden „und manche Freud' in ihr". Es sind Heimatgeschichten und Dorfgeschichten, weil alle Liebe zur Heimat in ihnen lebendig wird. So wird mit Behagen im „Peter Nockler" von der Kirchweih in Mittershausen im Odenwald erzählt, und ganz herrlich ist die Erzählung auf den Rhythmus und Ton eines lustigen Mittershauser Drehers gestimmt. Aber nie verlieren sich diese Romane wie so viele Werke der Heimatkunst ins äußerlich Schildernde, nie werden sie sentimental. Wie kaum ein anderer gibt Holzamer nur seelische Entwickelungen: Da motiviert er bis ins einzelne, die äußere Erscheinung umreißt er nur. Und wie seine Menschen bei aller Weichheit, etwas Festes, Starres haben, so auch seine Sprache: seine Sätze sind knapp, klar, fast hart in ihrer herben, phrasenlosen Einfachheit. **Wilhelm Holzamer**

Mit der „Sturmfrau" beginnt dann zunächst ein anderer Typus der Erzählung sich zu entwickeln. Die Heimat wird verlassen, die Frauen treten in den Vordergrund, die Resignationsmenschen machen Tatmenschen Platz, das Tempo beschaulicher Betrachtung als Haupttempo wird aufgegeben, ein rascheres Tempo wird häufiger. Problematischer werden die Menschen. Es ist fast symbolisch, daß in der „Sturmfrau" alles zu der Szene hindrängt, wo Kathe Eucken in die Sturmnacht der See hinausjauchzt, wo eine Welle ihren Mann, den Kapitän, hinwegspült, wo die Bahn frei wird für die zwei von ewig füreinander bestimmten Seelen, Kathe und Steuermann Klas Janssen. **Die Sturmfrau**

Die „Sturmfrau" ist eine Vorstudie (eine selbständige von eigenem künstlerischen Wert) zu den eigentlichen Frauenromanen der „Inge" (1903) und der „Ellida Solstratten" (1904). Sie erheben aber nicht die Tagesforderungen der Emanzipationsgläubigen, die als Frauenbewegungs- und Frauenrechtsdilettanten den Ton angeben, noch einmal, sie sind eher ihre Kritik, sondern sie wollen den Typus des neuen Weibes, der selbstsicheren, sich immer ganz wahrhaftig gebenden Persönlichkeit (im Anschluß an Ibsen) sich als Mensch und Frau im Leben bewährend zeigen. Idyllisch beginnt der erste Roman mit der Schilderung von Inges Kindheit und Jugend und der von Hans Sturm. Aus kleinbürgerlicher Behaglichkeit wachsen beide hinaus: Hans Sturm wird ein Künstler, Inge studiert. Nach Jahren sehen sie sich wieder, und Inge, die in der Liebe das Geistige als Untergrund und Ziel sucht, gibt dem Spielkameraden und Jugendfreunde ihre Hand. Nach drei Jahren ist ihr Glauben dahin: Hans Sturm ist ein zarter, weicher, schmelzender Formenmensch, als Künstler nur glatt und schön. Inges schmerzliche Kritik der Grenzen ihres Mannes, des Künstlers ohne Entwicklung, wird fast zu einem Gericht über eine ganze Generation frühfertiger formaler Talente, weicher Stimmungsmenschen, nachgiebiger Nur-Impressionisten. Vergebens sucht sich Hans Sturm aufzuraffen, er unterliegt, er gibt sich den Tod, er war eine Stufe nur für die stärkere, kräftigere, von sich mehr fordernde Inge. Inge aber erkämpft sich den Mann ihrer Bestimmung, den stärkeren Gerhart Römer, von dessen Frau. Eine Szene auf dem Meere schließt den Roman mit der Erkenntnis der beiden neuen Menschen: „Wir gehen in unsere Notwendigkeit." **Inge**

Inge findet einen Gerhart Römer, Ellida Solstratten nicht. Sie wächst zwar an dem jungen Dichter Werner Staufer und er an ihr; er ist ihr auch alles, aber eines fehlt ihm: Widerstandskraft. Er kann sich nicht lösen von Erziehung, Beruf, Frau und Kind, die Seelenehe bedrückt ihn, sein Geist umnachtet sich. Nach sechs Jahren kommt noch einmal die Liebe über Ellida. **Ellida Solstratten**

Wilhelm Holzamer

Aber Ewald Dranmoor ist nichts als schön, ein verwöhntes Kind des Glückes, der nicht die Tatkraft hat, von vorn anzufangen, als er sein Vermögen verloren hat. Er sucht den Tod, da sie ihn feige nennt. Ellida empfindet keine Reue: wer vor einer Notwendigkeit des Lebens zerbricht, ist wert, daß er zerbricht. Mit Rosen will sie wenigstens sein Grab schmücken, doch sie wirft sie ins Meer. Er ist für sie dahin. „Was ist nun die Liebe?" fragte sie sich. „Was sie uns an Erhöhung gibt!" „Was ist uns ihr Wert?" „Was sie uns an Erhöhung gibt!" „Was ist uns ihr Recht?" „Was sie uns an Erhöhung gibt!" Sie fühlt sich gehoben und getragen. Als Werner Staufers Geist in Umnachtung fiel, da war ihr Arbeit ein Mittel, Betäubung, Vergessenheit zu suchen; jetzt hat sie nicht mehr zu trauern, zu vergessen, nur zu erfüllen, zu arbeiten. Man folgt dem Romane nicht ohne Widerstreben. Zwar packt der Stil der kurzen wühlenden Sätze, hinter dem man ein ewiges Herzklopfen, ein immer neues hartes Selbstgericht, eine quälend sich klar ringende Seele fühlt. Aber die Beschränkung auf das rein Seelische, der Verzicht auf jeden Einblick in äußere bestimmende Lebensverhältnisse (wie Werner Staufers Häuslichkeit) reißt hier große Motivierungslücken auf.

Der heilige Sebastian

Zwischen der „Sturmfrau" und „Inge" ist „Der heilige Sebastian", der „Roman eines Priesters", erschienen. Lyrisch setzt er ein, mit einer stimmungssatten Schilderung der Sonntagsstille eines Trinitatistages im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, dramatisch erregt wie kein Buch von Holzamer endet er. Der Pfarrer Sebastian Holthausen lernt ein Mädchen lieben, die sich der Sonne, der Blumen und alles Schönen freut wie er. Er nimmt sie in sein Haus, und Gott wendet sich nicht von ihm. Er küßt sie und er spürt Gott stärker in sich und in ihr. Seine Kraft wächst, sein Herz jauchzt, er fühlt: Liebe ist der Schlüssel zum Tor des Ewigen. Sie wird sein Weib und er bekennt sie vor Gott. Er tauft seinen Sohn und entwaffnet seine Feinde. Da kommt der Bischof, um ihn zur Rechtfertigung zu ziehen. Er flieht, er muß irren, er muß das Priesterkleid ablegen und wird lange Jahre Lateinlehrer. Er darf die Stadt vor Böhmen und Hussen retten, aber er verliert Weib und Kind. Wie eine Strafe trifft ihn der Schlag. War die Auflehnung gegen die Ordnung der Menschen eine gegen Gott? Und er findet keine Antwort. Er nimmt Abschied und geht friedlos in die Nacht. Endlich wird er ruhig, nach der alten Pfarre treibt ihn die Sehnsucht. Er findet alle Bande in Erwartung der Pest und des Weltunterganges gelöst: ein wilder Sinnentaumel hat alle ergriffen. Die Zeit ist da, daß der Herr ihn als seinen Diener bestätigen kann. Seine Geißel zuckt, der Schrecken lähmt alle, man meint, der verschwundene Pfarrer sei von den Toten auferstanden. Man folgt ihm und zieht im Bittzuge dreimal um die Stadt. Vor der Kirche stürzt er tot nieder. Seine Fürbitte hat geholfen: „Der von Pest und Ausschweifung uns befreit hat", heißt es noch heute in der Litanei.

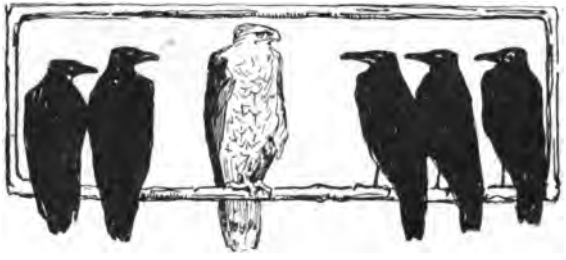
Kritisches

Im Wandern und Werden

Nach der „Ellida Solstratten" blicken kritische Bücher kurz auf den zurückgelegten Weg zurück. Holzamer gibt 1904 ein kleines Bändchen über C. F. Meyer und 1905 eine Essaysammlung unter dem Titel „Im Wandern und Werden" heraus. „Kritische Randbemerkungen" nennt er sie bescheiden. Aber das Buch ist mehr, ist eine gedankenklare und -reiche, urteilssichere und -scharfe Auseinandersetzung mit den wichtigsten künstlerischen Lebensfragen der Gegenwart und allerjüngsten Vergangenheit. Was da Holzamer z. B. über die Kunst als Lebenswert, über theoretische Kulturbemühungen, die nur beweisen, daß

wir keine Kultur (d. h. Selbstverständlichkeit, Gewißheit, Sicherheit, Ordnung des Lebens durch sie und in ihr) haben, was Holzamer über die Übermacht des Intellekts, was er über das Novellistische im modernen Drama, über Maeterlinck, über Ibsen als das größte Ausnahmebeispiel der Produktivität kritischer Energie, was er über den Symbolismus, über das Pathos der Unpathetischen, über ausgedachte, statt durchdachte Kunst sagt, dem weiß ich nur zwei Bücher an die Seite zu stellen: Dehmels „Betrachtungen" und den „Weg zur Form" von Paul Ernst. **Wilhelm Holzamer**

Erst 37 Jahre alt ist Holzamer 1907 gestorben. Zwei Werke erschienen nach seinem Tode. Das eine, der Roman „Vor Jahr und Tag" (1908) ist eine Heimatdichtung wie der „Peter Nockler" und „Der arme Lukas". Nur daß eine Frau hier die resignierende Heldin ist. Das zweite ist ein Roman in zwei Bänden „Der Entgleiste" (1910). Es hat den Pariser Kapiteln des zweiten Bandes wohl die letzte feilende Hand gefehlt. Aber der ganze erste Band, die in der rheinhessischen Heimat spielende Geschichte einer Kindheit und Erziehung eines armen Knaben, ist so voll schlichter, ergreifender Wunder, daß man Holzamers frühen Tod als einen immer herberen Verlust empfindet. **Vor Jahr und Tag** **Der Entgleiste**



Zeichnung von O. Ubbelohde zu Wilh. Holzamer: Im Dorf und draußen
Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena

Drittes Kapitel

Süddeutsche und österreichische Erzähler

Emil Strauß. Hermann Hesse. Bernhard Kellermann

Emil Strauß ist verhältnismäßig spät bekannt geworden. Obwohl er in den Geburtsjahren der frühfertigen Naturalisten (1866 in Pforzheim) geboren ist, hat er doch erst 1898 sein erstes Buch veröffentlicht, und erst den Sechsunddreißigjährigen machte der „Freund Hein" (1902) zu einem bekannteren Dichter. Seine Anfänge liegen freilich viel früher zurück. So hatte schon 1892 die „Freie Bühne" eine Novelle von ihm gebracht, den „Tier- und Menschenfreund", ein kleines Werk, dessen alemannisch frische, kräftige Sprache, dessen wie federnde, springende Darstellungsart, dessen bohrende Ethik schon ganz dem späteren seiner Kunst sicheren Dichter gehören. Strauß schildert ein paar Sommertage, die ein Student der Geschichte, ein Naturbursche, in einem einsamen Bauernhäuschen verbringt. Er grübelt, doch nicht nervös, über allerlei. Von seiner Umgebung beschäftigen ihn am meisten die einzigen lebenden Wesen, die er bemerkt: ein alter Jagdhund, der ihm die Tage durch sein Bellen verleidet, er liegt an der Kette, weil er ziellos nach allem jagt; und ein Bauernmädel, das nicht Vater noch Mutter hat, das ihn erfreut durch die lautlos **Emil Strauß** **Anfänge**

stumme Art, wie sie für ihn sorgt, das ihn ärgert durch die Eifersucht ihrer Liebe. Den Hund ersticht er, das Mädel stößt er zurück, gescholten steht sie da mit schwimmenden Augen und zitternden Lippen. Ihm aber, so schließt die Novelle, „kam alles so grau vor, und ihn fröstelte: ‚Nun, Ruhe hätten wir ja jetzt!'" Jugend, die mit Kraft, Mitleid, Trotz, Liebe nicht weiß wohin, das ist der Inhalt der Novelle.

Andere Dichter seines Alters suchten sich zu finden und verloren sich in der Großstadt, Emil Strauß trieb es in die fremde Ferne. Fast ein Jahrzehnt schied er sich von Europa, und lebte meist in Brasilien. Ein Erinnerungsbuch

Menschenwege

an diese Jahre sind seine „Menschenwege" (1898). Im Zusammenhange mit späteren Werken betrachtet, wirken sie wie Problemstudien, Charakterstudien, Stilstudien. Noch mehr ist das technisch mißglückte, technisch stellenweise hilflose

Don Pedro

Drama „Don Pedro" aus dem gleichen Jahre ein nur interessanter Versuch. Im Gegensatze zu dem herrschenden naturalistischen Milieu- und Stimmungsdrama der Willenlosen hatte Strauß ein Drama der Handlungen, der Leidenschaften, überströmender Kräfte des Willens schaffen wollen.

Der Engelwirt

Zwei Jahre später ist dann die Zeit des Tastens vorüber: mit dem „Engelwirt" (1901) beginnt die Reihe der reifen erzählenden Werke. Der „Engelwirt" ist die humoristische, tragikomische Geschichte einer späten Erziehung. Dem Engelwirte Wasmer schenkt die Frau keinen Buben; sicher, sagt er sich, tut's dann die Agath, die Magd. Aber der Bub wird ein Mädel, und alles, was er mit der Agath und dem Mädel anstellt, macht ihn lächerlich: ihn, den Engelwirt, der sich für wer weiß wie schlau hält, und alles vertragen kann, nur keinen Spott. Und — ein echter Schwabe — geht er eines Tages mit der Magd und dem Kinde heimlich nach Brasilien davon. Aus dem Regen schickt ihn sein Dichter unter die Traufe. In Rio de Janeiro prellt den Schlauen erst ein Däne, dann ein Landsmann, Verlegenheiten ducken ihn, das Schicksal macht ihn klein: denn Agathe stirbt. Kleinlaut, geprüft, zu jeder Sühne willig kehrt er heim zu seinen Schwaben, zu seiner Frau, die auf ihn lange gewartet hat, denn sie wußte: er kommt wieder. Mit einem schlichten Gruße empfängt sie ruhig heiter den Mann mit den späten dummen Streichen, um dann dem mitgebrachten mutterlosen Kinde die ersten Mutterdienste zu tun: eine unvergeßliche Figur von höchster menschlicher und künstlerischer Reife, tüchtig, unsentimental, aber voll verborgener Wärme.

Der „Schwabengeschichte" vom Engelwirt folgte 1902 die gleichzeitig ent-

Freund Hein

standene „Lebensgeschichte": „Freund Hein". Schon im „Prinzen Wiedewitt" in den „Lebenswegen" hatte Strauß ein Problem des „Freund Hein" skizziert, das Schicksal eines musikbegabten Kindes, dessen Lebenskraft das Gymnasium brach. Aus der Skizze wird im „Freund Hein" ein Roman. Musik ist von Kindheit an bei dem jungen Heinrich Lindner Lebenstrieb und Schöpfertrieb. Der Vater aber, ein Rechtsanwalt, den in der Studentenzeit seine Passion zur Musik fast arbeitsunfähig gemacht hatte, sieht nicht, daß hier in seinem Kinde etwas anderes empor will als nur eine Liebhaberei, möchte den Sohn vor ähnlichen Erfahrungen bewahren; keinen „verträumten Musikanten", einen „lebensklaren tatkräftigen Mann" will er aus seinem Heiner erziehen. Er unterdrückt nicht den Trieb zur Musik, aber er dämmt ihn. Die Schule — er sieht darin die Ausbildung für das Leben — soll nicht unter der Musik leiden. Und der Knabe müht sich ehrlich, zu ehrlich, ab, dem Vater, den Lehrern zu Willen zu sein, im geistlosen, grammatikalischen Schulbetriebe

Emil Strauß

Photographie von C. Ruf in Zürich

Emil Strauß

kommt der Künstler nicht mit, den Phantasiemenschen quält wie viele seiner Art die Mathematik. „Diese spitzen Dreiecke erregten ihm ein körperliches Unbehagen, als hätte er mit den Splittern einer Fensterscheibe zu spielen; der Satz, daß sich zwei parallele Linien in der Unendlichkeit schnitten, war ihm einfach ein Gewissenszwang." Er verliert Jahr und Jahr, der gutmeinende Vater aber bleibt hart. Da überkommt Heiner die Sehnsucht zum Tode. Einen Nachmittag und Abend irrt er hin und her, während die Jugendfreundin, die ihn liebt, an ihm vorüberfährt, während zu Hause die Eltern und der Freund, der robuste Geniale, auf ihn warten; in der Morgenfrühe erschießt er sich, glückjauchzend über eine Hölderlinsche Todesstrophe. „Er lächelt," sagt der Freund, der ihm die Augen zudrückt, zu Heiners gefaßter Mutter, „Wann werden wir's wieder mögen!"

Außer der Kunst der Charakteristik und der Sprachbehandlung ist es vor allem die Kunst der Verknüpfung und gegenseitigen Erhöhung und Vertiefung der Probleme, die diesen Roman hoch über seine Nachfolger und Nachahmer hebt, die meist nur Tendenzwerke gegen die Schule sind und nichts von dem unerbittlich Zwingenden seines Geschehens haben. Das Problem heißt hier nicht nur Schule und Leben, sondern Vater und Sohn, die Tragödie des Schülers ist zugleich die Tragödie der genialen Jugend, und überhöhend, abschließend, ein Einzelschicksal zum ewigen Menschenschicksal erhebend, in eine bestimmte Stimmungssphäre zwingend, das mystische Problem der hier verborgen glimmenden, da auflodernden Menschensehnsucht zum Tode. Vor dem Roman steht als Motto Hölderlins Wort:

> Denn selbstvergessen, allzubereit, den Wunsch
> der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern,
> was streblich ist und einmal offenen
> Auges auf eigenem Pfade wandelt,
> ins All zurück die kürzeste Bahn.

Die Liebe als (oft harte) Lebensprobe, als Mittel der Selbsterziehung oder Lebenserziehung, das ist das immer anders variierte Problem der übrigen

Hochzeit

Werke von Strauß, der „Kreuzungen", der „Hochzeit", des Bandes „Hans und Grete". Von ihnen hat das Drama „Hochzeit" (1908) als Ganzes den geringsten Kunstwert. Einen geringen nämlich als Drama, als Dichtung freilich ist es ein Werk voll schöner Einzelheiten. Die Liebesszene in der Molassesandsteinhöhle, in der in echter Hochzeitsstimmung eine ungesetzliche Hochzeit gefeiert wird, gehört für mein Empfinden zum Schönsten in neuerer Dichtung. Doch

Kreuzungen

im ganzen überzeugender löst erst der Erzähler der „Kreuzungen" (1904) das Problem, wie die Liebe, die Menschen zu sich und zueinander führt. Der Roman schildert die Entwicklung dreier Lebensläufe und ihrer wechselnden Beziehungen zueinander. Aus Freundschaft wird Liebe, aus Liebe Freundschaft. Ein launisches, eigensinniges, von andern abhängiges Mädchen, die ihre Gaben vernachlässigt, reift zu innerer und äußerer Selbständigkeit. Ein anderes kühles, zu lebenssicheres, nur sich und ihren Genuß kennendes Mädchen wird in die Unruhen der Mutterschaft getrieben, die ihr erst wie eine Überrumpelung der geschmacklosen Natur erscheint; sie lernt unselbstsüchtige, auch nicht von Pflicht oder Mitleid eingegebene Taten kennen, Taten, die nichts sind als freudige Äußerungen liebender, gütiger Kraft, und beginnt ein Leben strenger Arbeit. Und der Mann, der zwischen diesen Mädchen steht, entdeckt in der Gefühlswirrung dieser Monate erst seinen wahren Beruf. Am Ende aber stehen

alle drei erwartungsvoll wie am Anfang wieder dem Leben gegenüber: denn „nicht die Erfahrung, die man macht, ist die Hauptsache; die Hauptsache ist, nach den Erfahrungen dem Leben gegenüber wieder unschuldig zu werden". Diese Unschuld dem Leben gegenüber spricht aus jeder Zeile der „Kreuzungen". Aus ihr fließt ein ebenso für die Hauptfigur wie für Strauß bezeichnendes Urteil über Nietzsche: Er kannte Nietzsche, nur „seinem Tatsachensinne konnte eine Philosophie nicht eingehen, die ihm die natürlichen Rechte und Ansprüche der gesunden und stolzen Kraft zu romantischen Postulaten zu überhitzen, aufzutreiben und zu verzerren schien, weil sie offenbar von gegnerischen Postulaten und Dogmen ausging, statt von der Anschauung des wirklichen, unbändigen, alle Formen wieder verwachsenden Menschen". **Emil Strauß**

Novellen enthält das bisher letzte Buch von Emil Strauß. Sein volksliedmäßig märchenhafter Titel „Hans und Grete" (1910) läßt kaum ahnen, wieviel Lebenssturm und Kampf unter dieser Stille schlummern. Eine Schicksalsfahrt durch die Stromschnellen des Laufen erzählt die erste Novelle („Der Laufen"): zwei Liebende finden den Tod im Laufen, den dritten verschont er. In der zweiten Novelle („Schwester Euphemia") wird eine englische Königstochter, die Schwester des schwarzen Prinzen, Magd und Nonne, weil sie sich der Sinnenliebe zum Bruder nicht anders erwehren kann. In der dritten („Vorspiel") ist eine in Berlin unter seltsamen Umständen gemachte Bekanntschaft das heitere, ein Kampf um Leben und Tod gegen ein schönes menschliches Tier in Brasilien und ein blutiges Geheimnis das düster ernste „Vorspiel" einer Lebensliebe. Die letzte Novelle endlich („Mara") spielt wie die dritte in Brasilien. Voller Geheimnisse und voller Realitäten, ist sie mit wenigen Sätzen nicht zu deuten, ist sie in Form eines brasilianischen Fiebertraums ein mystisches Spiel von Tod und Leben, Kampf und Überwindung, Wirklichkeit und Sehnsucht, menschlicher Macht und Ohnmacht. Nie war die Darstellungskunst von Emil Strauß so sicher und klar, so selbstverständlich, so durchsichtig, so vieldeutig spiegelnd und stimmend wie in diesen Novellen, namentlich in der dritten und vierten: hier ist Wort, Ton, Bild, der Satz und seine rhythmische Fügung wie sein klanglicher Wert alles und eins, ist die Person und ihre Umgebung, ihre äußere Erscheinung und ihr innerer Wert, das Geheimnis in ihr, das Fluidum um sie, ihr Wille und ihr Schicksal. Es wäre gut, sagt man sich, wir hätten mehr solcher sparsam, aber immer reifer schaffenden Künstler wie Emil Strauß. **Hans und Grete**

Man nennt gern zusammen mit Emil Strauß den elf Jahre jüngeren (1877 in Calw geborenen) Hermann Hesse. Sie sind nahe Landsleute, sie haben auch beide von dem gleichen Künstler den stärksten literarischen Einfluß erfahren, von Gottfried Keller. Aber Strauß kommt, wenn er auch Erzähler ist, vom Drama — sein „Dom Pedro" war nicht der erste seiner zahlreichen dramatischen Versuche —, Hesse kommt von der Lyrik. Strauß geht vom Menschen aus, von Trieben, Leidenschaften, zielt auf Charakterentwicklung, Hesse geht von der Landschaft aus und ihrem Allgefühl, zielt auf Stimmungen. Er liebt Ruhe oder leise Unruhe, Traum und Dämmerung, Strauß liebt Bewegung, Tag und Klarheit. Hesses Menschen schauen, warten, sinnen, lassen sich treiben, werden geformt, die Menschen von Strauß handeln, regen sich, treiben, formen sich selbst. Leis wehmütige Rückblicke gibt Hesse, Strauß blickt schicksalsfroh, lebens- und todesmutig in die Zukunft. Beide sind Frager: aber **Hermann Hesse**

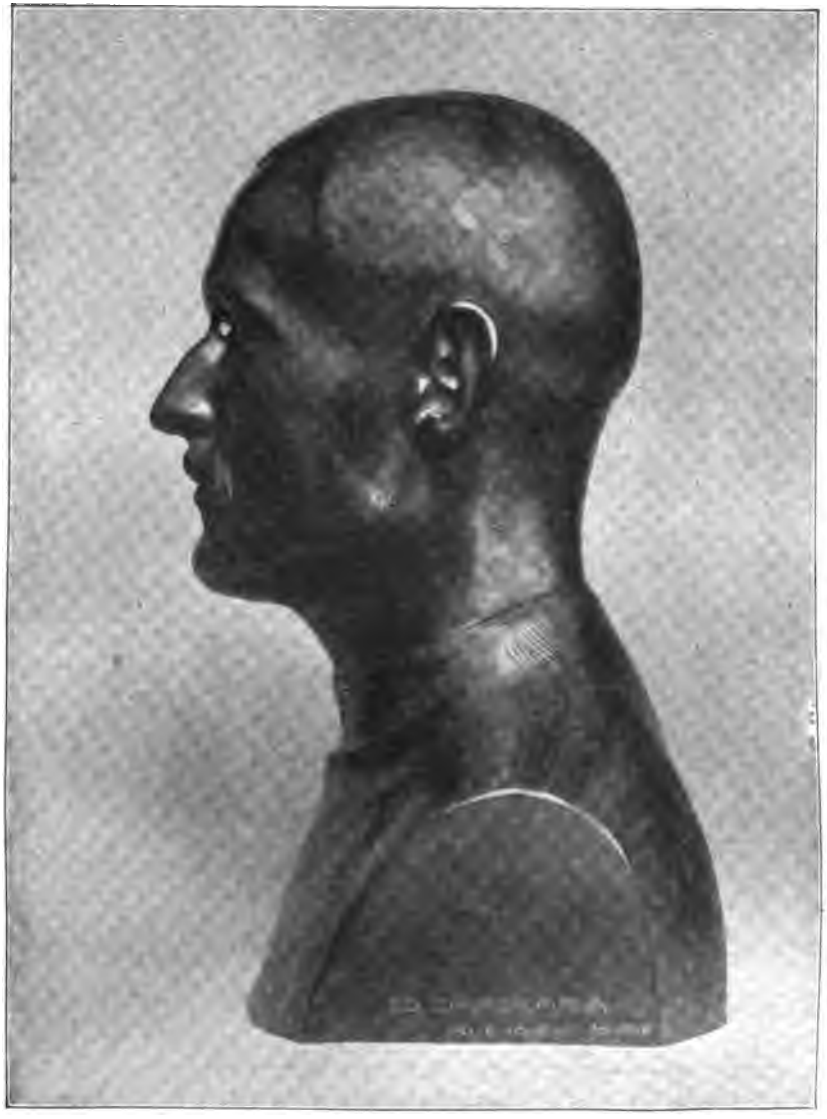
Vergleich mit Strauß

Hermann Hesse

Hesse fragt melancholisch, idyllisch, Strauß bohrend dialektisch. Den selbständigen Einzelnen in der Gemeinschaft stellt Strauß, den von tausend Gewalten in sich und um sich bedrohten ewig Einsamen stellt Hesse dar. Grob heißt die Formel bei Strauß: Stärker der Mensch als das Schicksal; bei Hesse ist sie (trotz des Schlusses der vierten „Diesseits"-Novelle): stärker das Schicksal als der Mensch. Dem wirklichen Leben steht Strauß näher: er ist Realist, Hesse Romantiker. Nichts ist bezeichnender als ihre Darstellung der Liebe und Liebender: bei Hesse anbetende Schwärmer, scheue Träumer, ein „reinigendes Anbeten", eine erdfern kreisende, oft unerfüllte, seraphische Sehnsucht; bei Strauß heißer, natürlicher, in seiner Natürlichkeit reiner, Erfüllung suchender und findender, den Menschen läuternder Trieb: „Denn die Liebe ist nicht weich, mitleidig, verzeihend, hingebend, nicht ein Feuerlein für den Herd; sie ist stolz, bezwingend, unerbittlich wie die Schönheit, wie Gott selbst, der jene gewiß nicht liebt, denen er mild und gnädig ist, und der sich noch nie seiner Lieblinge erbarmt hat."

Nach tropischer Glut, in exotisch wuchernden Reichtum zog es den jungen Emil Strauß — „ein Halbwilder hat mir von je in den Knochen gesteckt," schreibt der Theomar seines „Vorspiels" —; in norditalienische milde Wärme, zu Grazie, Idylle, Ironie und Stil zog es den jungen Hermann Hesse. Er hat über den milden Franz von Assisi, seinen „Liebling unter den Menschen", und über den Stilkünstler Bocaccio ein paar Büchlein geschrieben. In norditalienischen und süddeutschen Dämmerabenden und Träumen wurzelt Hesses Lyrik; Traum, Dämmerung, Stimmung, Phantasie sind auch seine ersten erzählenden oder schildernden Werke. Bald gibt Hesse mit dem „Peter Camenzind" (1904) sein Bekenntnisbuch. Er begleitet einen Naturburschen aus einem kleinen Schweizer Dörflein auf seiner Wanderung durch Welt und Kultur zurück in sein Dorf. Faul, aber begabt, ist er als Junge für ein träumerisch animalisches Dasein. Der riesige Schlagetot liebt scheu und unglücklich, er zecht unendlich und schwärmt lyrisch. Ironisch beobachtet er als Dichter und Kritiker das Kulturtreiben, besonders das Treiben der Dichter und alles „Ästhetengeflunker", der Narren mit der „persönlichen Note", wenn er auch oft „mit sonderbarem Schauder" fühlte, „wie viel ernste Sehnsucht und echte Seelenkraft" in einer „krampfhaften Komödie" „flammte und verloderte". Verhaßt ist ihm Paris, wo er „zigeunerte, verbummelte und auf verschiedenen Gebieten einen starken Tobak rauchte". Italien rettet ihn, hier wird seinem „dürstenden Verlangen" nach dem Verstehen der Natur, ihrer stillen Schönheit und „dunklen, urschönen Sprache" Erfüllung. Aus der Zeit flüchtet er sich in die Zeitlosigkeit. Franz von Assisi, der die Sprache des „zeitlos Menschlichen" der „leidenschaftslosen Liebe" gefunden hat, wird sein Erlöser. Peter Camenzind kehrt dann heim in sein Dörfchen Nimikon und wird ganz ein Nimikoner: Er hat Aussicht Gastwirt zu werden. Ein unorganischer abrupter, und doch aus satirischer Absicht verständlicher Schluß. Den sich überernst nehmenden Ästheten stellte Hesse einen Respektlosen gegenüber: einen, der sich entbehrlich fand, denen, die sich allzu unentbehrlich fühlten. Aber in solchen ironischen Betrachtungen und Zeichnungen liegt nicht der Schwerpunkt des Romans. Hesse hängt lieber den Rätseln der Natur, als den Rätseln der Menschen nach. „Ein in der Sonne stehender Baum, ein verwitternder Stein, ein Tier, ein Berg — sie haben ein Leben, sie haben eine Geschichte, sie leben, leiden, trotzen, genießen, sterben, aber wir begreifen es nicht." In der Lade Peter Camenzinds ruhen die Anfänge

Peter Camenzind



Hermann Hesse

Nach der Bronzebüste von Ed. Zimmermann

Hermann Hesse

seiner großen Dichtung. Es sollte erst eine Dichtung überhaupt ohne Menschengestalten werden. „Ich hatte," schreibt er, „den Wunsch, in einer größeren Dichtung den heutigen Menschen das großzügige stumme Leben der Natur nahe zu bringen und lieb zu machen. Ich wollte sie lehren, auf den Herzschlag der Erde zu hören, am Leben des Ganzen teilzunehmen und im Drang ihrer kleinen Geschicke nicht zu vergessen, daß wir nicht Götter und von uns selbst geschaffen, sondern Kinder und Teile der Erde und des kosmischen Ganzen..., daß auch Ströme, Meere und ziehende Wolken und Stürme Symbole und Träger der Sehnsucht sind." Wie Teile aus dieser Dichtung mutet das Beste des Romans uns an. Da lebt einer schauensselig mit Hängen, Matten, Gräsern, Blumen, schreibt einer etwa solche Naturhymnen:

Berge, See, Sturm und Sonne waren meine Freunde, erzählten mir und erzogen mich und waren mir lange Zeit lieber und bekannter als irgend Menschen und Menschenschicksale. Meine Lieblinge aber, die ich dem glänzenden See und den traurigen Föhren und sonnigen Felsen vorzog, waren die Wolken.

Zeigt mir in der weiten Welt den Mann, der die Wolken besser kennt und mehr lieb hat als ich! Oder zeigt mir das Ding in der Welt, das schöner ist als Wolken sind! Sie sind Spiel und Augentrost, sie sind Segen und Gottesgabe, sie sind Zorn und Todesmacht. Sie sind zart, weich und friedlich wie die Seelen von Neugeborenen, sie sind schön, reich und spendend wie gute Engel, sie sind dunkel, unentrinnbar und schonungslos wie die Sendboten des Todes. Sie schweben silbern in dünner Schicht, sie segeln lachend weiß mit goldenem Rand, sie stehen rastend in gelben, roten und bläulichen Farben. Sie schleichen finster und langsam wie Mörder, sie jagen sausend kopfüber wie rasende Reiter, sie hängen traurig und träumend in bleichen Höhen wie schwermütige Einsiedler. Sie haben die Formen von seligen Inseln und die Formen von segnenden Engeln, sie gleichen drohenden Händen, flatternden Segeln, wandernden Kranichen. Sie schweben zwischen Gottes Himmel und der armen Erde als schöne Gleichnisse aller Menschensehnsucht, beiden angehörig — Träume der Erde, in welchen sie ihre befleckte Seele an den reinen Himmel schmiegt. Sie sind das ewige Sinnbild alles Wanderns, alles Suchens, Verlangens und Heimbegehrens. Und so wie sie zwischen Erde und Himmel zag und sehnend und trotzig hängen, so hängen zag und sehnend und trotzig die Seelen der Menschen zwischen Zeit und Ewigkeit.

O, die Wolken, die schönen, schwebenden, rastlosen! Ich war ein unwissendes Kind und liebte sie, schaute sie an und wußte nicht, daß auch ich als eine Wolke durchs Leben gehen würde — wandernd, überall fremd, schwebend zwischen Zeit und Ewigkeit. Von Kinderzeiten her sind sie mir liebe Freundinnen und Schwestern gewesen. Ich kann nicht über die Gasse gehen, so nicken wir einander zu, grüßen uns und verweilen einen Augenblick Aug' in Auge. Auch vergaß ich nicht, was ich damals von ihnen lernte: ihre Formen, ihre Farben, ihre Züge, ihre Spiele, Reigen, Tänze und Rasten, und ihre seltsam irdisch-himmlischen Geschichten.

Unterm Rad

Zwei Romane hat Hesse nach dem „Camenzind" herausgegeben. Der eine „Unterm Rad" (1906), die vielleicht von Strauß angeregte, aber simplifizierte Geschichte des Schulmartyriums eines zarten gutwilligen Durchschnittsknaben, den der „barbarische Ehrgeiz" eines väterlichen Philisters und einiger Lehrer frühe ermattet und zum Tode reift, reicht nicht an den „Camenzind"

Gertrud

heran; der andere Roman „Gertrud" (1910), eine Ichererzählung von Freundschaft und schmerzlich entsagender Liebe, überragt ihn nicht. Es ähneln sich Schicksale, Gestalten, Stimmungen; der Ton des Vortrags ist der gleiche. Ein verklärendes Licht fällt wie beim „Camenzind" auf eine edle Frau, die „als Stern und hohes Sinnbild über allem" steht. Am besten gelingen, unterstützt durch eine ruhig klare, beziehungsreich konzentrierte, anschauungssichere wie melodische

Sprache, Hymnen, Idyllen und leise Klagen. Gern wird ein mildes Leuchten ausgegossen, eine gefaßte Resignationsstimmung vorgetragen und erzeugt, eine lebensnachdenkliche starke Erinnerung an idyllische und melancholische Stunden mit ihrem Duft und ihrem Schimmer, ihrem grauen Dämmern geweckt. Hermann Hesse

Mehr noch als die Romane ähneln sich die Erzählungen der Sammlungen „Diesseits" (1907) und „Nachbarn" (1908). Sie ähneln sich, mit einem von Hesse einmal von den Liedchen seines nicht großen, aber kleinen Dichters Knulp gebrauchten Bilde — wie „hübsche Geschwister", nur daß sich in den „Diesseits"-Erzählungen vielleicht der „Heumond" mehr durch frische Naturfarben und eine gesunde animalische Röte, in den „Nachbarn" der „Walter Kömpff" und die Erzählung „In der alten Sonne" durch eine mystische Naturanlage auszeichnen. In den „Diesseits"-Erzählungen schildert ein Erwachsener Jugendzeiten und -schicksale mit einer leichten Ironie über alle Himmelsstürmerei, auch die eigene, und doch mit einem süß-schmerzlichen Wohlgefallen an diesen vergangenen Dingen und Zeiten. Denn es ist, wie es in der späteren Vagantenerzählung „Knulp" heißt, „zu allen Seiten ein festliches und auch wehmütiges Ding, Flügel zu nehmen und das verklärte Heimwehland der Jugend aufzusuchen". In den Erzählungen der „Nachbarn" schildert er von der ersten sehr konventionellen „Verlobung" und der zweiten, der Ästhetensatire „Karl Eugen Eiselein" abgesehen, mehr Altersschicksale aus dem kleinen, engen Städtchen Gerbersau, wo jeder Nachbar ist. Camenzindstimmungen werden variiert. Man findet die gleiche schmerzlich liebe Versenkung in Bergzüge, Waldrücken, in Wolkenformen und Bachläufe, in Sommertöne und Nachtstimmen, und ähnlich wie im „Camenzind" heißt es in den „Diesseits"-Erzählungen: Novellen. Diesseits. Nachbarn. Ihre Grundstimmungen

„. . . und die ergreifende Schönheit der Erde redete ihre leise, sehnsüchtige Sprache, unbekümmert wer sie höre.

Das ist mir immer wieder sonderbar, unbegreiflich und hinreißender als alle Fragen und Taten des Tages und Menschengeistes: wie ein Berg sich in den Himmel reckt und wie die Lüfte lautlos in einem Tale ruhen, wie gelbe Birkenblätter vom Zweige gleiten und Vogelzüge durch die Bläue fahren. Da greift einem das ewig Rätselhafte so beschämend und so süß ans Herz, daß man allen Hochmut ablegt, mit dem man sonst über das Unerklärliche redet, und daß man doch nicht erliegt, sondern alles dankbar annimmt und sich bescheiden und stolz als Gast des Weltalls fühlt."

Man findet die gleiche zwecklos selige Wanderstimmung, die gleiche Bereitschaft, immer nur mehr oder weniger untätig zu staunen und darüber zu träumen: denn „da das tägliche Leben doch unbestreitbar ein gewaltigerer Dichter ist und also keine sinnlose Willkür üben kann, bleibt einem nichts übrig, als zuzuschauen, sich zu verwundern und sich das beste dabei zu denken". Ein Grundproblem und ein Haupttypus wird dabei immer deutlicher Gegenstand der Betrachtung, das Grundproblem der Einsamkeit, der Haupttypus des im Ungeheuren verlorenen Einzelnen. Walter Kömpff, der Kaufmann, der eigentlich ein Grübler in Gott ist, Garibaldi, der eigentlich Schorsch Großjohann heißt und ein Winkelreiniger ist, ein Landfahrer wie Knulp und die schmutzigen Faulpelze der Gemeindehäusler „in der alten Sonne", die in die letzte Einsamkeit des Todes stumpf schauend hinübergehen, sind seine reinsten Vertreter. „Ich weiß," hat Hermann Hesse selbst geschrieben, „daß ich eigentlich kein Erzähler bin. Wir ‚Erzähler' von heute treiben alle eine Kunst von übermorgen, deren Formgesetze noch nicht da sind. Was man eigentlich Erzählung nennt ist die Darstellung vom Geschehen zwischen handelnden Menschen, Ihr Grundproblem und Haupttypus

Hermann Hesse

während wir jetzt ein Bedürfnis fühlen, den einsamen Einzelnen darzustellen." Wie ein erstes Programm dieser Kunst liest sich der Schluß der „Diesseits"-Erzählungen. Hesse schildert einen Morgengang im Nebel, der alles Zusammengehörige trennt. „Alles hat etwas Märchenhaftes, Entrücktes, und das Symbolische wird erschreckend deutlich empfunden. Wie ein Ding dem andern im Grunde unerbittlich fremd ist; wie unsere Wege immer nur für wenige Schritte und Augenblicke sich kreuzen und den flüchtigen Anschein der Zusammengehörigkeit, Nachbarlichkeit und Freundschaft gewinnen." Und die (wie eine Überleitung zu den „Nachbarn", eine Erklärung der früheren, eine Vordeutung der kommenden Werke wirkenden) Verse schließen das Buch:

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
kein Baum kennt den andern,
jeder ist allein.

Voll von Freuden war mir die Welt,
als noch mein Leben licht war;
nun, da der Nebel fällt,
ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, keiner ist weise,
der nicht das Dunkel kennt,
das unentrinnbar und leise
von Allen ihn trennt.

Seltsam, im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein.
Kein Mensch kennt den andern,
jeder ist allein.

Bernhard Kellermann

Das Bekenntnis Hermann Hesses: „Wir ‚Erzähler' von heute treiben alle eine Kunst von übermorgen" paßt auf keinen jüngeren Dichter besser als auf Bernhard Kellermann (geb. 1879 in Fürth). Denn nicht das Geschehen ist in seinen Romanen die Hauptsache, sondern die Spiegelung des Geschehens in der Seele der Hauptperson, die in zwei Romanen zugleich der Erzähler ist.

Yester und Li

Es geschieht wenig. Ein Dichter, ein Frauenverächter lernt ein Mädchen kennen, lieben. Er sehnt sich nach ihr, die ihn reinigt, er bangt um sie, er treibt mit ihrem Bilde einen geheimen Kult, sie sehen sich, sprechen sich, gehen spazieren, aber ein Liebeswort und ein scheuer Kuß wird erst beim Abschied gewechselt. Sie fährt in die Ferne, er bleibt zurück. Er schüttet Rosen über die Schienen, als der Zug, der sie für immer entführt, heranrast, und entblößt sein Haupt. Nicht viel mehr geschieht in „Yester und Li", der „Geschichte einer Sehnsucht" (1904).

Ingeborg

Und ähnlich in „Ingeborg" (1905). Ein russischer Fürst erzählt von seiner Liebe zu Ingeborg, der Tochter des Holzfällers aus dem Walde, der Pflegetochter des Grafen Flügge, die er „Schmuck der Welt" nannte und „Liebling Gottes". Nach seligen Monaten wird sie krank, sie geht mit seinem Freunde, dem Dichter, davon; das Mädchen, in dem ihr Bild wiederaufersteht, wehrt seine Liebe ab. Nun verschenkt er sein Schloß im Walde und lebt in einer Hütte, die in der weiten Steppe steht.

Der Tor

Oder: Ein junger Edelmensch geht wie ein kleiner Heiland durch eine dumpfe Stadt, ein paar verschlossene Herzen und Hände tun sich auf, er erlebt eine Doppelliebe zu einem verkrüppelten kranken armen Mädchen und zu einer schönen Baronesse: die krüpplige Susanne stirbt und Adele, die Baronesse, die ohne Luxus nicht leben kann, heiratet einen reichen alten Adligen, Grau aber, der arme Vikar, stirbt an der Schwindsucht. So in dem Roman „Der Tor" (1908).

Das Meer

Oder endlich: der junge Erzähler lebt Monate auf einer bretonischen Insel unter Fischern, er zieht auf ihren Booten hinaus aufs Meer, er kocht, ißt, trinkt, spielt, flucht, liebt wie sie, er verführt ihre Mädchen und geht schließlich davon — irgendwohin: „sei ruhig," sagt er zu seinem Herzen, „die Jagdgründe des Lebens sind groß." So im Roman „Das Meer" (1910).

Bernhard Kellermann

Liebhaber-Photographie im Besitze des Herrn Kellermann

Grundstimmungen, Grundtypen, Grundwesen der Romane

Getrieben erscheinen die Menschen, sie handeln nicht, ein Etwas handelt durch sie. „So war sein Leben," heißt es vom Helden des ersten Romans, „er ward und ging und geriet in das Herz eines jungen Mädchens. Immer geriet er, immer geriet er. Der Mensch geht nicht, er gerät! Das ist die letzte Wahrheit." Kein Wunder, daß diese Menschen nur von ihren Gefühlen, ihren Empfindungen sprechen. Sie sind alle Dichter, Träumer, auch wenn sie sich, wie der Erzähler des letzten Romans, etwas wild gebärden und Lust empfinden zu „brüllen". Sie leben in einer Märchenwelt und können alle Märchen dichten. Da singt der Vogel Killi-hiwi jeden Morgen auf einem Rosenzweige, da geht Grau mit einem Mädchen unter einem Sternschnuppenregen. Gelegentlich versuchen sie sich zwar oder versucht sich ihr Dichter als Satiriker. Dann haben sie, wie öfters im „Toren", literarische Muster: Jacob Wassermann und Thomas Mann. Denn ihr eigenes Wesen ist lyrisch oder balladesk. Sie singen Hymnen und Elegieen auf wunschlose und wunschselige Tage, auf Urtriebe wie Sehnsucht und Liebe, auf Urgewalten wie den Wald und das Meer, die dann noch Menschen wie Ingeborg und Rosseherre symbolisieren. Sie sind alle naturselig und weltfroh. „Es ist schön, geradeaus zu blicken, nach oben und unten, alle Dinge sind freundlich. Es ist schön, die Augen zu

Bernhard Kellermann

schließen und in die Brust hineinzublicken, wo es funkelt von Herrlichkeiten... Und zu denken, daß es immerzu lacht und singt auf der Erde. Da ist die Schule zu Ende, da ist eine Hochzeit, dort ist ein Bankett, ein Ball, diese Stadt hat geflaggt, und in jener ist ein Feuerwerk." So klingt es in Grau, und nicht anders in dem Fürsten Axel in „Ingeborg": „Man soll das Leben in jeder Form loben, den Mord und die Liebe, heilig sind Mord und Liebe." Überall sehen sie Wunder, alles ist verzaubert, alles „atmet, zittert, pulst, pocht, bebt". Die ganze Welt ist „nichts als ein großes pochendes Herz". Jubel und Lachen überall! „Das Tal schaukelt wie eine goldene Wiege, der Wald rauschte wie eine Orgel, die Vögel sangen, als hätten sie diamatene Schnäbel," und „die Erde ist eine Freudenträne, die aus Gottes Auge fiel." In immer neuen Rhapsodien wird Frühling und Sommer, Herbst und Winter, der sinkende oder steigende Tag, die nahende oder schwindende Nacht, die Sonne, der Mond, der Wald und das Meer besungen. Besungen in einer Hymnensprache meist kurzer knapper Sätze, die wie Jubellaute, wie Interjektionen des Erstaunens wirken, die den Rhythmus und die Musik der Dinge, die sie preisen, wiedergeben, die durch einen scheinbar unerschöpflichen Reichtum nie versiegender Beobachtungen, Bilder und Vergleiche verblüffen und entzücken. Aus vielen feinen glitzernden Einzelheiten baut Kellermann seine Dichtungen auf, unbewußt hier, bewußt da. Und dann ist er nicht immer Dichter aus Zwang, sondern auch Literat mit Kenntnissen, der zurecht rückt, dann ist seine Kunst nicht immer Lyrik, sondern Feuilleton. Am meisten fällt das im „Toren" und im „Meer" auf, wo er noch anderes will als nur betörend singen und preisen. Noch kann er nur dies in eigener Weise, noch dient diesem Zwecke die unbekümmerte Handlung, die unbekümmerte Motivierung, die unbekümmerte Psychologie, die unbekümmerte Charakteristik der Menschen, die vielleicht wollen, aber immer „geraten": sie wären nicht Lyriker, wenn sie nicht „gerieten".

Wilhelm Fischer in Graz. Rudolf Hans Bartsch Enrica von Handel-Mazetti

Wilhelm Fischer in Graz

Die Dezentralisierung des literarischen Lebens und Wirkens, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts im Reiche sich bemerkbar macht, ist auch in Österreich unverkennbar. Auch hier ergab die einseitige Betrachtung eines bestimmten Wiener Kreises (des Kreises um Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal) ein falsches Vorstellungsbild, das höchstens ein flüchtiger Blick von der Hauptstadt weg zu Marie von Ebner-Eschenbach und zu Rosegger ein wenig ergänzte. Erst jetzt dringen ältere Dichter durch, kommen jüngere auf, die abseits von dem Stile der Großstadt schaffen, einzelne Einsame, die mit einfacheren, frischeren oder kräftigeren Tönen daran erinnern, daß das österreichische Volk ein vielstimmiges, nicht nach einer Weise stilisierbares Volk ist: ein Böhme wie Viktor Fleischer, ein Tiroler wie Karl Schönherr, ein Altwiener wie Emil Ertl (geb. 1860), der mit Märchen begann und über den Naturalismus zu den großen historischen Wiener Zeitgemälden aus den Jahren 1809 und 1849, den „Leuten vom blauen Guguckshaus" (1906) und „Freiheit, die ich meine!" (1909) kam, Steiermärker wie Wilhelm Fischer, wie Rudolf Hans Bartsch, wie Enrica von Handel-Mazzetti.

Wilhelm Kircher in Graz.

Nach einem Bildnis von **Herm. Torggler**

Wilhelm Fischer in Graz

Daß der Grazer Wilhelm Fischer (geb. 1846 in Tschakathurn) lange erfolglos schuf, ist leicht zu begreifen. Keiner Zeitmode kam seine Kunst entgegen; seine gedankenzähe, sprachlich leicht altertümelnde Art erschwerte das Einlesen Eine Zeit technischen Raffinements mochte seine Sorglosigkeit in allem Technischen nicht verzeihen. Und in einer leicht vergeßlichen Zeit war Wilhelm Fischer ein zu sparsam schaffender Dichter. Vielleicht auch einer, der zu lange und immer wieder neu suchte. Möglicherweise hätte er Erfolg gehabt, wenn

Sommernachtserzählungen

er den Weg seiner „Sommernachtserzählungen" (1882) weiter gegangen wäre, den Weg, den er mit der ersten 1872 entstandenen Erzählung „Eine Sommernachtstragödie" betreten hatte. Haß am Tage, der sich nachts in Liebe wandelt, ist das Thema dieser Novelle, die in eine Jugendstimmung süßer unbestimmter Schwermut und Sinnensehnsucht getaucht ist. Diese Stimmung durchtränkt auch die zweite Novelle „Eine Brautfahrt", während die dritte „Das köstliche Kleinod" die feineren, luftigeren, klareren Geister des Humors durchgaukeln. Man versteht, daß Hamerling Fischers Erstlingswerk „einen poetischen Treffer" nannte, „wie man ihn nicht leicht zum zweiten Male macht". Auch Fischer machte ihn nicht. Novellen waren ihm gelungen, aber er stellte sich größere Aufgaben. Er wollte „kein bloßer Novellist, sondern ein Dichter" sein. Es

Atlantis und Verwandtes

ist merkwürdig, daß das Epos in neun Gesängen „Atlantis" (1880) ihm diese Gewißheit gab. Man darf nicht daran denken, was etwa Spitteler aus dem Stoffe gemacht hätte. Die einzige Ballade, in der Spitteler ein Motiv seines unausgeführten Atlantisplanes verwertet hat, das „Sterbefest", enthält mehr Poesie als Fischers ganzes Epos. Auch die verwandten Versuche seines „Anakreon" (1883), seiner „Lieder und Romanzen" (1884), seiner späteren Romanze „Der Kaiser von Byzanz" (1908) fesseln nicht mehr. Die Verse haben nicht die Eigenart seiner Prosaerzählungen, Prosadichtungen, zu denen Wilhelm

Unter altem Himmel

Fischer erst 1891 mit der Sammlung Erzählungen „Unter altem Himmel" zurückkehrt. Sie spielen zum Teil in grauer deutscher Vorzeit: Karls des Großen Liebe zu Fastrada und seine Trauer um ihren Tod ist das Thema der zartesten dieser leicht lehrhaften und märchenhaften Erzählungen. Fischer nähert sich nun, nachdem er früher in der Nähe von Heyse und Storm gestanden hatte, den Schweizern Keller und Meyer. Renaissancenovellen enthält sein nächstes

Der Mediceer

Buch „Der Mediceer" (1894). Wilhelm Fischer arbeitet aber nicht, wie heute gern üblich, die wilden Gesten und die überhitzte Leidenschaft dieser Zeit heraus, sondern ihre reinsten Ideen: den Widerstreit zwischen Staat und Kirche, Sinnenschönheit und Askese in der Titelnovelle, die Staatsidee, der der einzelne sein Glück und Behagen opfern muß, in der dritten „Mutter Venedig". Und in der zweiten, der blutigen „Hochzeit der Baglionen", hebt er über Blut und Greuel heraus einen Helden des Schwertes, der zugleich ein zarter Frauenverehrer ist, und eine edle fast madonnenhafte Frau: Bezwinger der leidenschaftlichsten Wünsche, keine von ihnen Überwältigten.

„Der Mediceer" ist das letzte Werk der erfolglosen Zeit. In ihr war, wie Fischer erzählt, die Grazer Landschaft sein Seelenarzt. Den Namen der

Grazer Novellen

lieben Stadt trägt der Titel des ersten erfolgreicheren Buches, der „Grazer Novellen" (1898). Sie führen noch immer zurück, die Novelle „Frauendienst" mit der Figur des Steirer Dichters Ulrich von Lichtenstein in die Minnezeit, „Das Licht im Elendhause" in mittelalterliche Pestjahre, und der „Wastel" in das Graz des Jahres 1809, als es von den Franzosen bestürmt wurde. Nur „Frühlingsleid", die beste der in den Grazer Novellen vereinigten Dich-

tungen, kann in der Gegenwart spielen. Sie schildert einen künstlerisch begabten Knaben, der nach einer fernen unerreichbaren überirdischen Traumschönheit sucht und mit seinem schwer verständlichen Wesen sich und andern ein Rätsel ist. In den „Grazer Novellen", namentlich der letzten, ringt sich Fischers spätere Eigenart durch: seine Vorliebe für tüchtige, aber einsame Naturen, die man leicht verkennt, seine leicht altertümelnde, nur gelegentlich manieristisch wirkende Art zu erzählen, seine Art der Gesprächsführung, eine ganz unalltägliche, gedankenschwere, etwas lehrhafte Art, seine Kunst, Irdisches und Unirdisches, Sichtbares und Unsichtbares in einem Mittelreiche des symbolisch Märchenhaften harmonisch zu vereinigen. Und dies Mittelreich, in dem zu einer echten Lebenskunst leise, aber eindringlich zugeredet wird, ist die Welt der besten Werke Wilhelm Fischers, des Romanes „Die Freude am Licht" (1902), dessen hellen Lebenssinn schon der Titel predigt, und des „Sonnenopfers" (1908), das einen harten Selbstsüchtigen bricht, der idyllischen Erzählung von dem stolzen Bildschnitzer „Hans Heinzlin" (1905) und der Kinderschicksale, Kinderwünsche und -träume des „Lebensmorgens" (1906). Die Freude an allem Lichtvollen draußen in der Natur und drinnen im Menschen, die Freude am inneren Leuchten einer Menschenseele, die Freude, die bald „selige Wonne", bald „leidvolle Sehnsucht" ist, wird verkündet; habe, sagt der Dichter, eine Heimat im eigenen Herzen, dann hast du Lebenszuversicht und Kraft, und immer wieder wird wiederholt: das Sichtbare ist das Vergängliche und das Unsichtbare ist das Dauernde: „Wer nicht auf das Unsichtbare seine sichtbare poetische Welt aufbaut, der hat keine Wirklichkeit zu erwarten, auch wenn er der erste Realist der Gegenwart heißt." In seiner „Poetenphilosophie" (1904) und in der Sammlung Aphorismen „Sonne und Wolke" (1907) hat Wilhelm Fischer diese Gedanken, die seine Dichtung mittelbar aussprachen, unmittelbar ausgesprochen. Drängte sich etwa beim Lesen des „Lebensmorgens" zwischen die Seele des Lesers und das Buch mit zwingender Gewalt der Dichter, nicht weil er auch nur an einer Stelle das Wort ergriffen hätte, sondern als der Schöpfer dieser Kindermärchenträume, als eine Persönlichkeit, ganz Reinheit, ganz sonnige Güte, ganz Kindereinfalt, so spricht Fischer das jetzt selber aus, was man unausgesprochen damals empfand. Dem Deuter der Kinderseele geht der Weg vom Menschlichen zum Göttlichen durch das Kindliche, und man fühlt sich versucht, in ihm selbst die Erfüllung seiner schönen Verse zu sehen:

Wilhelm Fischer in Graz

Die Freude am Licht

Sonnenopfer

Hans Heinzlin

Lebensmorgen

Poetenphilosophie

Sonne und Wolke

Von außen männlich, stolz, verschlossen,
Das Herz von Kindlichkeit durchflossen.

Und wie sich ihm die Welt in Heiterkeit erschließt, so empfindet Fischer jede dunkle Stimmung wie eine Scheidewand zwischen sich und den Dingen, ist für ihn der Mißmut ein Mißklang des Gemüts, ist der mit sich einige Mensch der vollkommenste. Mit sich in Harmonie leben, gilt ihm für das Höchste. Das Rätsel der Welt ist das Rätsel des Menschen, wer in sich hineinblicken kann, der hat das Rätsel der Sphinx gelöst, im Menschen selbst ist die Quelle des wärmenden Lebens: man muß sie nur finden, auch wer bei sich selbst anklopft, dem wird aufgetan. Die Fragen an das Schicksal und an Gott sind Fragen an sich selbst: Erkenntnis seiner selbst ist Erkenntnis Gottes, es gibt nur einen Hellblick in die Zukunft, den ins eigene Innere. Fischers eigene Kunstanschauung aber charakterisiert nichts besser als das kurze Wort über den „Realismus in der Kunst: Real ist das, was man wirklich gefühlt hat. Dabei wird das Sinnliche geistig".

Rudolf Hans Bartsch

Zwölf aus der Steiermark

So spät Wilhelm Fischer, so früh ist Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873 in Graz) bekannt geworden. Gleich der erste Roman „Zwölf aus der Steiermark" (1908) gewann dem fünfunddreißigjährigen Offizier fast übereifrige Bewunderer. Der Roman begleitete durch das entwicklungsschwere dritte Lebensjahrzehnt zwölf in Freundschaft gesellte Sinnen- und Geistselige, Weltkinder,

Nach dem Pastellbildnis von Professor **Ludwig Michalek** in Wien

Idealisten, Apostel und Propheten aller Art. Eine übermütige, frische oder nachdenkliche Jugend tollte und schwärmte, lebte, liebte, litt, verblutete, verzichtete oder biß sich durch. Über allerlei Lebenswünsche, Zeitsorgen und besondere österreichische Volkssorgen, über die eigene, Österreichs und der Welt Zukunft disputierte man sich die Köpfe heiß. In einer schönen, von allen umschwärmten Frau, der Frau von Karminell, setzte Bartsch eine Art Mittelpunkt und symbolisierte zugleich in der schönen Frau die Stadt und die Landschaft, der die innigsten Hymnen des Buches galten, Graz, die „naturverlorene"

Stadt, „so still, so aufhorchend und doch voll leiser Eindringlichkeit wie keine zweite", „die grüne, die baumrauschende, die vor allen großen Städten Naturbeseelte".

Rudolf Hans Bartsch

Das Haindlhäusel
Zeichnung von Alfred Keller zu Rud. Hans Bartsch: Die Haindlkinder
Verlag von L. Staackmann in Leipzig

Schnell, zu schnell, ließ Bartsch dem ersten Werke die nächsten folgen: zwei noch im gleichen Jahre, ein um Wien lokalisiertes Zeitbild „Die Haindlkinder", von Wanderlust und Naturfreude erfüllt wie das erste, dem ersten auch ähnlich in der Zeichnung und Wahl der Hauptpersonen, und einen Band historischer Novellen „Vom sterbenden Rokoko". In geistreich anekdotisch zugespitzten Schilderungen graziöser, genußfroher, leichtlebiger, leichtsinniger, spielerischer Lebenskunst wird ein Mosaikgemälde des ausgehenden 18. Jahrhunderts gegeben; typische Erscheinungen der Zeit, Mozart, Beaumarchais, Cagliostro und der junge Napoleon werden handelnd und sprechend eingeführt. Auf diesen Novellenband folgte wieder ein Zeitbild des gegenwärtigen Österreich, mit einer Bühnengröße, der „Elisabeth Kött" (1909) im Mittelpunkt, und ein Jahr später ließ Bartsch einen neuen Band Novellen erscheinen, deren Titel „Bitterfüße Liebesgeschichten" fast wie eine Gesamtcharakteristik seiner Werke anmutet. Man fühlt das Streben nach einer festeren Komposition aus den Novellen wie aus den Romanen. Die Lebensläufe der „Zwölf aus der Steiermark" waren doch so äußerlich verknüpft, daß Bartsch in den Schlußworten, ohne des Titels zu gedenken, von „dieser Geschichte ohne Helden" sprechen konnte. In den „Haindlkindern" begnügt er sich schon, das Interesse auf drei bis fünf gleichmäßiger zu verteilen. In der „Kött" gar versucht er um einen Charakter, sogar einen ihm innerlich fremden, dessen Herausarbeitung die Hauptaufgabe bleibt, alle anderen als künstlerisch erst in zweiter Linie wichtig zu gruppieren. Nicht ohne Einbuße will das gelingen. Die frischen Naturfarben sind in dem Romane der Nerventragödin etwas verblaßt. Überhaupt kann man von einer klaren Entwicklung bei Bartsch bis heute kaum sprechen. Seine Novellen zeugen für eine große Fähigkeit historischer Einfühlung, aber die Art der Gestaltung bleibt in den Romanen wie in den Novellen doch die gleiche. In beiden sprechen sich zwei Seelen aus: die eine sucht mit dem alten Haindl „voll Sehnsucht das alte Österreich, das einstmals war, und das verschollene liebliche Wien aus den Tagen des Posthorns", das „rasige, wiesenhafte Wien", um das sich „die grünen Basteien an den Händen

Die Haindlkinder

Vom sterbenden Rokoko

Elisabeth Kött

Bitterfüße Liebesgeschichten

Zeichnung von Alfred Keller zu Rud. Hans Bartsch: Vom sterbenden Rokoko
Verlag von L. Staackmann in Leipzig

Rudolf Hans Bartsch

hielten"; die andere betrachtet das „junge, gärende" Österreich, baut an dem „Notreiche der Zukunft". Die eine ist beschaulich, die andere handelt. Immer stehen gern Liebesproben im Mittelpunkte seiner Romane, und gern schickt Bartsch über einen Träumer und halben Asketen eine Sinnenbrunst. Bald ist Bartsch Dichter, bald leider nur Unterhalter. Der Dichter spinnt lyrisch ein, verweilt, meistert Wort und Bild, der Unterhalter geistreichelt oder eilt, ist sprachlich lässig, motiviert schwach. Noch hat man bei jedem seiner Werke den Eindruck einer ungemein frischen Erfindungs- und Prägungskraft, die aber mehr den Episoden als dem Ganzen zugute kommt: das Ganze wirkt — von ein paar Novellen abgesehen — wie eine erste, nicht wie eine letzte Niederschrift.

Enrica von Handel-Mazzetti

In einem Märchenreich, in unbestimmter Zeit wurzelt Wilhelm Fischers Kunst: die Steiermark als Ort, irgendein Jahrhundert als Zeit dienen nur zu einer gewissen musikalischen Stimmung; das werdende neue Österreich, seine geistige und soziale Struktur sucht die Kunst eines Emil Ertl und eines Bartsch, jede auf andere Weise, in Gegenwarts- oder Vergangenheitsbildern zu zeichnen; in das alte Österreich, in Jahrhunderte, wo der Kampf um den Glauben beinahe alles war, das größte Gefühlserlebnis des einzelnen, das Schicksal der Nation, der Prüfstein aller Willens- und Verstandeskräfte, führt die Kunst der Enrica von Handel-Mazzetti (geb. in Wien 1871), dieser größten lebenden Künstlerin des historischen Romans, einer der wenigen echten Dichterinnen, die trotz ihres persönlichen Bekenntnisses zu einem bestimmten Glauben — hier zum katholischen — doch reine Kunstwerke schaffen. Drei große Romane, der kulturhistorische Roman „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900), der Roman aus dem Donaulande „Jesse und Maria" (1906), der Volksroman aus dem alten Steyr „Die arme Margaret" (1909) sind ihre Hauptwerke. Sie sind sich inhaltlich ähnlich, und die Gefahr einer Wiederholung und Erstarrung kann in der Zukunft nahe liegen. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts spielt der „Meinrad Helmperger". Ein lutherisches Kind wird durch die dogmenlose Herzenseinfalt eines kindlich frommen, liebevollen, liebebedürftigen Mönches für den katholischen Glauben gewonnen, nachdem der Vater des Kindes, der duldsame, edle, stolze, freie Atheist August Mac Endoll, ein Freund von Leibniz, dem Hexenglauben der unduldsamen lutherischen Klerisei auf der Folter erlegen ist. Im 17. Jahrhundert spielen die beiden anderen Romane. In „Jesse und Maria" bekämpfen sich katholischer und protestantischer Eifer, in der „Armen Margaret" wehrt sich eine Lutherische gegen den katholischen Fanatismus, der ihr, der standhaften Ketzerwitwe, einen jungen Pappenheimer Ligae-Leutnant mit fünfundzwanzig Reitern zur Bekehrung ins Haus setzt. Hier büßt der Reiterleutnant seinen Angriff auf die Ehre der Frau mit dem Tode, dort der lutherische Edelmann seinen Angriff gegen einen fanatischen Priester. Aber nur die Glauben bekriegen sich, die Menschen finden sich, erlösen sich durch Qual und Schmerz. Maria, die Denunziantin, möchte ihren Feind Jesse von Delberndorff retten, sie tränkt sein Kind, sie ringt in Qual vor der Mutter der Schmerzen, während Jesses Haupt fällt, und im Schoß der armen Margaret darf ihr Peiniger, der im Innern edle, durch die Reinheit des Weibes gewandelte Leutnant Herliberg, sterben: sie hat dem Sterbenden das Skapulier auf die Brust gelegt. So ganz ist diese Darstellungsart nur von reiner Menschlichkeit und nur von künstlerischen Rücksichten abhängig, daß die Meinung aufkommen konnte, Enrica von Handel-Mazzetti verteidige auch

Meinrad Helmperger

Jesse und Maria

Die arme Margaret

Enrica von Handel-Mazzetti

Photographie Rud. Jobst, Kunstwerkstätte für Lichtbilder in Wien

unkatholische Tendenzen: denn ihre Darstellung wird ebenso der katholischen Poesie der Symbole und ihrer innigen Glaubensmystik gerecht wie dem Vernunftmärtyrertum eines Mac Endoll. Aber diese künstlerische Objektivität ist nur eine Seite ihrer großen Kunst. Ebenso bewunderungswert ist ihre Führung der Handlung: leise setzt sie ein, aber dann läßt sie bis zu Ende niemanden los. Sie zeichnet zarte Idyllen, aber ebenso sicher wilde Grausensszenen: in jedem der Romane steht der Held einmal vor einer blutgierigen Masse von Menschenfratzen und -larven. Nie wirkt das reiche kulturhistorische Detail mühsam erlesen, und wie selbstverständlich, wie mit Notwendigkeit aus dem Stoff herausgewachsen, wirkt die altertümliche, in jedem Romane (und auch in dem Gedichtbande „Deutsches Recht" 1909) anders gewandelte, Sprache. Man charakterisiert sie am besten mit einer Probe. Ich wähle sie aus „Jesse und Maria". Jesse von Velderndorff ist eben das Urteil noch einmal verkündet worden. Er will trotzig aufbegehren. Da bricht sein Trotz und er beichtet vor der blutdurstig verständnislosen Menge, bekennt sich schuldig:

„Komödi!" spricht der Mann in Scharlach und lacht vor Zorn — und die andern Archonten lachen mit . . . und die Pfahlbürger und ihre Vetteln lachen, unwissend warum . . . und dort die Mannen vom Land, die Bauern von der Donau, lachen, daß es dröhnt: „Hajo! jazten is eahms lad, mit'm Messer an der Gurgel, dem Lausbueben! Das is a Held."

Die wunde Seele, die, ein nacktes Kind, vor diesem Pöbel steht, sie wird verhöhnt wie eine Bübin.

„Sie lachen," sagte Jesse mit zuckenden Lippen zum Profoßen, der zu ihm getreten war, denn der lange Zeiger zeigt auf die Eins, und der Kelch will getrunken sein. „Sie lachen . . .", mehr sagt er nicht. Er gibt dem bösen Scharlachmann keinen Namen und schilt nicht auf den Pöbel. Der giftige Wurm in seinem Herzen ist erstorben, und eine Rose ist anstatt entsprungen, mit ihrem Wunderhauche reinigend das junge freche Herz — die Rose heißt Barmherzigkeit.

Sie brechen ihm das Stäblein und nun kommt der schwere Augenblick.

„Scharfrichter!"

Jesse stand unbeweglich, das Haupt auf der Brust.

Der Henker trat vor. Ein Wams von Meichs deckt seinen Riesenleib, seine mächtigen, schwarzbehaarten Arme sind bloß, die rechte Faust wiegt das Schwert, den breiten Zweihänder; von seinem Ledergurt hängt ein Bund Stricke und ein Fetzen zum Abwischen des Schwertes herab.

„Scharfrichter, dieser Mensch gehört dein, richte ihn mit dem Schwerte urtelsgemäß."

Der Riese legte nickend und brummend seine schwere Hand dem Sünder auf die Schulter. Georgius Doller mit den Ratsbürgern verließ die Bühne, im Hinuntersteigen schrien alle fünf Zeter über die schlechte Stiege. Der Platz lag still wie eine Kirche. Der Henker lehnt sein Schwert unter den Christus, führt den totenblassen Buben zur Matte, die in der Mitte der Bühne liegt, und schickt sich an, ihn zu entkleiden.

Jesse wehrt die wüsten Metzgerhände von sich ab, nestelt sich selbst in Eile den Rock auf und wirft ihn weg; noch hat er überm Hemd eine leichte weiße Joppe ohne Ärmel; er bittet, daß er die behalten darf. Der Henker spricht: „Das geht nit an." Da seufzt der Bub und tut die Joppe aus, hält sie einen Augenblick in Händen und stiert auf die roten Röslein im Weißen. Die hat sein holdseliges Lieb gestickt mit ihren zarten, zarten Händen. Eine schöne Zeit war's mit ihr . . .

„Mein armes Lieb, sollt Gott dich trösten! Leb wohl auf ewig mit deinem süßen Kind, dein Friedel muß von hinnen fahren."

Grüßend bewegte er die Hände in der Luft gen Abend zu . . . gen Abend liegt der Harthof, dort wohnt das Lieb. Der Henker lauert hinter ihm, packt seine erhobenen Hände, zieht sie ihm nach rückwärts und kreuzt sie ihm vergnügt grinsend

über den Lenden. Jesse sträubt sich, will sich entwinden, der Profoß hebt mahnend den Stab: „Delderndorff, was hat der Heiland getan? Hat er sich gesperret?" Mehr braucht er nicht sagen, der Bub hat sich schon gefügt. Dieses nur bittet er, daß sie ihm sein Kreuz an den Gürtel stecken sollen und läßt mit sich geschehen.

Indes der Henker ihm schnaufend und brummend die weißen Hände auf den Rücken bindet, sodann das flämische Hemd von seinen Schultern zieht, starrt er mit seinen großen Augen schmerzvoll zum Himmel und denkt an seine Sünde. Von weit, weit her hört er eine Stimme, die klagt:

„In meinem Bett bin ich wach gelegen Nacht vor Nacht . . . in Tränen hab gewachet und mein Kindlein hab nit stillen kinen wegen deiner . . ."

O der armen weinenden Fraue, des armen hungernden Kindleins! . . . Gerecht, zehnmal gerecht ist dein Straf, Delderndorff! —

Er steht gebunden und entblößt. Sein Herz geht stark. Die scheußlichen Larven unten laufen rot an vor wilder Freude und Gier nach Blut.

Der Profoß befiehlt ihm jetzt zu knien, zieht zugleich ein schwarzseidenes Tüchlein aus dem Busen und legt es dreifach zusammen.

Da bittet Jesse wie der elende Knab im Rosenburglied, man söllt ihm die Augen nit verbinden, er will die Welt anschauen, die er nun und nimmermehr sieht.

Die arme Bitte wird ihm gewährt.

Es ist zum letzten.

Der Pöbel unten, Bürger und Bauern, Bettler und Spitaler, einer steigt auf den andern, um ihn jetzt gut zu sehen. . . . Die Mütter heben ihre Kinder hoch. . . . Er liegt auf seinen Knien, seine blauen Augen sind starr zum Himmel gerichtet, die blutleeren Lippen regen sich. „Ketzerisch beta tuat er", zischen die Vetteln.

Der Henker mit dem Schwert tritt an. Da hört man noch einmal des armen Sünders Stimme. Er redet zum Profoßen.

„Ich bitt Euch um alles! Wenn's fürbei ist, geht jemand von euch zu der Frauen hin und sagt ihr, daß ich in meinem Sterben sie um Verzeihung bitten lasse um alles dessenwillen, was ich ihr hab angetan."

„Welche Frau?" fragte leise, wie man zu Kranken redet, der Profoß.

„Maria Schinnagel."

„Eure Denunziantin!" rief der Profoß mit Staunen.

„Herr, sie ist eine edle Frau." Ein Seufzer dehnt die bloße Brust, ach, nun ist's gut! Und nun beugt er den Blondkopf.

Der Profoß fuhr sich über die Augen, wandte sich mit Plötzlichkeit ab und krächzte: „Schlag zu!"

Das Schwert zischt durch die Luft, — hochauf spritzt das rote Blut. Der Körper stürzt auf die Matte, das Haupt springt davon gegen den Rand der Bühne, der Henker springt ihm nach, greift's bei den Haaren und hebt es hoch in die Luft. Wie sie das blutrieselnde Haupt sehen, die Augen stehen offen und der Mund lacht hippokratisch, da erknallt wie ein Donnerschlag der Beifall der Hunderttausende. — Die Fenster zittern, die Mauern schüttern, — eine Wolke von Hüten und Tüchern ist in der Luft, . . . ein Jubel bricht los, als hätte der arme Elende jedem von ihnen Vater und Mutter erschlagen . . .

Bei dem Körper, der auf der Matte im Blut schwimmt, die Hände gebunden, steht der alte Profoß und betet. Wie eine Steinfigur steht er da, nur der weiße Bart bewegt sich im Winde!

Viertes Kapitel

Georg Hermann. Eduard Graf Keyserling

Georg Hermann

Zwei Nachfolgern in der Kunst Theodor Fontanes gilt dieses Kapitel. Nicht daß Georg Hermann und Eduard Graf Keyserling bewußt Fontane nachahmen, sondern eine ähnliche Stoffwelt, eine ähnliche Lebensanschauung, ein ähnliches mit humorvoller Betrachtung verbundenes skeptisches Werten, ein ähnlicher Vortragston erweckt ähnliche Stimmungen wie Fontanes Kunst. Sonst sind sie, wie von Fontane, so voneinander, der Darsteller und Schilderer Berliner Bürgerlebens von dem Darsteller und Schilderer kurländischen Adels, ziemlich geschieden.

Jettchen Geberts Geschichte

Durch den Roman in zwei Bänden „Jettchen Geberts Geschichte" („Jettchen Gebert" 1906, „Henriette Jacoby" 1908) ist Georg Hermann (eigentlich Georg H. Borchardt, geb. 1871 in Berlin) bekannt geworden. Nur ein Roman und einige Bände Skizzen und Novellen waren von Hermann früher in den Jahren 1897 bis 1899 erschienen. Sie waren noch zum Teil jugendlich heiß, laut, fahrig, pathetisch. Der große Roman ist still, verträumt, elegisch: der Erzähler, der hie und da selbst mal das Wort nimmt, hat viel, viel Zeit. Er führt in das Berlin von 1839 und 1840. Um eine schöne jüdische Waise gruppiert er ein paar jüdische Generationen mit verschiedenen Bedürfnissen. Die schöngeistigen kulturell hochstehenden Elemente der Geberts, zusammengefaßt noch einmal in Onkel Jason, dem Liberalen, dem geschmackvollen Kunstliebhaber, weichen den geschäftsschlauen unsoliden Elementen aus dem Osten, den Jacobys aus Posen. Jettchen Gebert verläßt zwar den posenschen Vetter aus Benschen noch auf ihrer Hochzeit. Aber an einer Doppelliebe zu einem Christen, einem Literaten, und ihrem Onkel Jason geht sie zugrunde. Es läßt sich über die Entwicklung im Schicksale Jettchen Geberts streiten: doch im Geschehen liegt nicht der Wert des Romans. Er liegt im Detail, in der geschickten Art, wie Hermann aus hunderten und tausenden kleiner Einzelzüge ein Bild des vormärzlichen Berlin, der Biedermaierzeit, hervorzaubert, ihrer Menschen, der Umgebung, in der sie leben, ihrer Interessen, ihrer vielen kleinen Tages- und ihrer mehr angedeuteten großen Zeitfragen. Der Wert liegt dann in der Abtönung der Familientypen, die doch bestimmte Verwandtschaftszüge an allen festhält, liegt in dem reichen Genrehumor, den der Skeptiker der Tragikomödie alles Lebens abgewinnt: denn wie der Einzelne ein ewig Einsamer ist, sich kaum verständlich, viel weniger denen, die um ihn sind, auch die ihn achten oder lieben, denen er nahe zu sein glaubt, oder die ihm nahe zu sein glauben, so ist das Leben, „Gewesenes oder Seiendes . . . schmerzvoll oder schön, ernst oder heiter, immer nur . . . ein Spiel, dessen Sinn wir nicht kennen".

Kubinke

Dem Epilog auf das alte Berlin ließ Georg Hermann 1910 einen Roman aus dem neuen Berlin folgen: „Kubinke". Auch hier, in dieser Geschichte des kleinen weichen Friseurgehilfen, der sich in der Welt nicht mehr zurechtfindet, wo er die eine liebt und die andern, die ihn einmal flüchtig reizten, nicht wieder los werden kann, auch hier wenig Geschehen. Auch hier — sogar noch entschiedener — eine humoristische Form für eine soziale Tragödie, für ein Einzelschicksal, das ein Symbol sein soll „für das Schicksal eines jeden" — denn „durch Jahre und Jahrzehnte unseres Daseins" weiß die Erotik jeden etwas weicheren und empfindsameren Menschen in allerlei „Komik" und in allerlei „Blamables" einzuspinnen. Auch hier dann ein Kulturbild, der Versuch einer

Georg Hermann

Phot. Alice Matzdorff Berlin

„Geschichte von gewissem dokumentarischen Wert durch die Stimmungen und Schilderungen Neu-Berlins, seiner Häuser, seiner Menschen, seiner Sprache, seiner Lebensgewohnheiten". Auch hier dieselben Vorzüge und Schwächen, eine schöne, nur viel zu breit ausgesponnene Naturlyrik, wenn auch nicht, wie in „Jettchen Gebert", Formeln wie „Und es kam, wie es kommen mußte" immer wiederkehren. Auch hier eine unerschöpfliche Kleinmalerei, eine Kunst der Beobachtungen, die zwar im allgemeinen nicht mühsam zusammengetragen wirken, aber doch zu sehr gehäuft sind. Der naturalistische Glaube an die Notwendigkeit dokumentarischer Vollständigkeit schafft Breiten, es fehlt die konzentrierende Kraft, der Sinn für die Auslese der wirksamsten Züge.

Keyserling

Dagegen beruht gerade in Konzentration und Auslese ein Teil der Wirkung der erzählenden Kunst des Grafen Eduard Keyserling. Wie Fontane findet sich Keyserling — er ist 1855 in Kurland geboren — erst spät, erst im Besitze reichster Lebenserfahrungen, reichster Menschenkenntnis und seltener künstlerischer Kultur als Erzähler. Zwei Jugendwerke, die Romane „Rosa Herz" (1883) und „Die dritte Stiege" (1890) sind noch naturalistisch befangen. Dann versucht sich Keyserling zunächst als Dramatiker. Schwermütige Idyllen aus dem litauischen Volksleben sind sein „Frühlingsopfer" (1899) und sein „Dummer Hans" (1901). Sie sind wie der spätere Versuch „Peter Hawel" (1903) und das an Ibsens Dialogtechnik geschulte Drama „Benignens Erlebnis" (1905) reich an schönen duftigen Stimmungen, an lyrischen Einzelschönheiten, an manchem guten Wort und Epigramm, an mancher sich einschmeichelnden oder einprägenden Gestalt, aber sie haben, zwischen Lyrismen und Dramatischem, zwischen Naturalismus und Romantik hin und her schwankend, keinen rechten einheitlichen Stil.

Jugendwerke

Dramen

Romane und Novellen

Diesen Stil haben erst die seit 1903 erschienenen inhaltlich den Dramen ähnlichen Romane und Novellen. Sie gehören alle, die Romane „Beate und Mareile“ (1903), „Dumala“ (1907), „Wellen“ (1911), und die Novellensammlungen „Schwüle Tage“ (1906) und „Bunte Herzen“ (1908) zu den Meisterwerken der erzählenden Kunst der Gegenwart. Ihr Schauplatz ist fast immer der Osten, irgendein Schloß, ein Gut in weiter Ebene. Um ein reiches adliges Paar wird gern eine aristokratische Gesellschaft gruppiert. Sie wird gezeigt bei Promenaden in gepflegten Parks, beim Tee, bei der Jagd, immer in Konversation. Das Leben hat seinen geregelten Gang: alles hat Stil, Tradition, über das Herkommen wird kein Wort verloren, hier gewährt etwa die Beschäftigung mit den „hübschen handlichen Gesetzen des Ehrenhandels“ dem Herausforderer einen „Genuß“, und ein Duell ist eine Zeremonie, die jeder nur „möglichst korrekt zu erledigen“ denkt. Diese „hübsche harmonische Lebensmaschine“ stört fast in jeder Erzählung ein Liebes-, meist ein Ehekonflikt. Denn jetzt beherrscht — das ist Keyserlings Glauben — das Erotische (keine „furchtbar leidenschaftliche Jagd“ nur von „Körpern nach Körpern“, sondern auch eine „Jagd von Seelen nach Seelen“) „alle Verhältnisse des menschlichen Daseins, gibt ihm die Farbe, kompliziert sie, legt in sie sein beglückendes oder vernichtendes Fieber, wird zur treibenden Kraft des gesellschaftlichen Lebens“. Das Erotische ist „der unermüdliche Dramatiker, der unaufhörlich die Knoten schürzt und löst, der Tragiker und Komödiendichter des menschlichen Daseins, unerschöpflich in neuen Formen vom Häßlichsten und Brutalsten bis zum Edelsten“. Bei Keyserling wird der Kampf um die Liebe mehr stumm und heimlich, den Kreisen, in denen die Novellen spielen, entsprechend, mit Takt und Haltung ausgetragen. Eine junge Frau ist etwa an einen älteren kränklichen, skeptischen Gatten gefesselt und gleitet triebhaft, ohne alle große beschönigende Worte einem Damenhelden zu: so in „Dumala“ und „Seine Liebeserfahrung“. Oder ein Mann steht zwischen zwei Frauen, wie in der Schloßgeschichte „Beate und Mareile“ und in der Novelle „Harmonie“. Aus dem kühlen Frieden einer weißen, stillen, strengen Frau, einer kühlen Beate, einer „kleinen blaßblauen“, ästhetischen Annemarie sehnt er sich weg in die Arme einer glühenden Mareile aus wildem trotzigen Plebejerblut oder einer leidenschaftlichen Mila. Auf der einen Seite Kultur, auf der andern Erleben: von dem vergeblichen Versuche, beides zu vereinen, erzählen fast alle Dramen und Erzählungen Keyserlings. So sehnt sich Benigne nach dem Erlebnis, aber sie täuscht sich, es war auch dann, als sie es zu haben glaubte, nur „Konversation“. So möchte Günther von Tarniff in „Beate und Mareile“ sich mal, dem adligen Leben mit seinen festen kalten Schranken fern, wie die Burschen im Kruge um ein Mädchen raufen; so sieht der alte Graf Hamilkar von Wandl-Duz in den „Bunten Herzen“ fast mit Neid auf den Burschen, der mit „wirklichem Besitzgefühl“ auf dem Gerstenfuder „königlich hingerekelt“ liegt, so sind ihm die adligen Mädchen erlebnishungrige, aber erlebnisunfähige Menschen, „kleine berauschte Gespenster, die vor Verlangen zittern draußen umzugehn, und wenn sie hinauskommen, nicht atmen können“.

Die aristokratische Welt der Romane und Novellen

Erotik als Lieblingsthema

Lieblingstypen und -themen

Skeptizismus

Ein tiefer Skeptizismus eines, wie man fühlt, innerlich gütigen Menschen geht wie eine dunkle Melodie durch alle Werke Keyserlings. Jeder Menschengeist ist einzig und einsam. Wie könnte er sich „mit einem andern Geist, der ebenso einzig und einsam ist, zu gemeinsamem Lebensrhythmus verbinden? Auch wenn eine große Liebe das Problem noch so vollkommen löst, immer

Graf Eduard von Keyserling

Nach dem Gemälde von Lovis Corinth

Keyserling bleibt ein Rest von Widersprüchen und Gegensätzen, die in jede Liebe etwas Gespanntes, Erregendes, in alles Glück etwas wie Schmerz legt." Am reichsten variiert dies Motiv der Vereinsamung, des Verlorenseins der Roman „Dumala". Man kennt sich nicht und kennt nicht die andern. „Was wissen wir voneinander? Was können wir füreinander tun? Wie die Pakete im Güterwagen, so stehen die Menschen nebeneinander. Ein jeder gut verpackt und versiegelt, mit einer Adresse. Was drin ist, weiß keines von dem andern. Man reist eine Strecke zusammen, das ist alles, was wir wissen." Man täuscht oder wird getäuscht. Man geht „liebevoll durch den hübschen Abendschein und einer legt dem andern freundlich seine Lügen an das Herz". Man tut den andern weh, oder *sie* tun einem weh. Und wenn man auch mal glaubt, „man sei mit einem andern schmerzhaft fest verbunden, sei ihm ganz nah, und dann geht ein jeder seinen Weg und weiß nicht, was in dem andern vorgegangen ist. Höchstens grüßt einer den anderen aus seiner Einsamkeit heraus." So schließt „Dumala", der Roman von den Einsamen. Aber dennoch: die Liebe mag alogisch sein, das Leben grausam, es ist mit seinem stummen Erdenzauber auch wieder schmerzlich süß, es ist voll Sonnenschein, Töne und Farben, es quält und beseligt — am schönsten in der Sommernovelle der „Schwülen Tage" — mit einem heißen Erwartungsfieber: als der Sohn von der Bahre des Vaters ins Freie tritt, da tut ihm der „stille feierliche" Mann leid, „der all das nicht mehr haben sollte, der ausgeschlossen war".

Art des Vortrags: Stil

Einem flüchtigen Leser kann Keyserlings Welt allzu begrenzt erscheinen: ein ähnliches Geschehen, ein gleiches Problem, eine gleiche Typenreihe von Charakteren kehren immer wieder. Aber so sehr weiß Keyserling durch die Art seines Vortrages zu fesseln, daß kein rechter Leser dies Spiel mit Varianten als Mangel empfindet. Man vergißt das Was ganz über dem Wie: über dieser Kunst, die scheinbar ohne jede persönliche Anteilnahme skeptisch kühl berichtet und betrachtet und doch auf den rechten Leser, der hinter der Kühle ein heißes Mitleid mit allem Lebendigen spürt, den stärksten Eindruck macht, über dieser sparsamen konzentrierenden Kunst, die mühelos immer das kürzeste wirksamste Wort, die treffendste Beobachtung hat, die wie Fontanes Kunst mit wenigen, aber sicher sitzenden Strichen einen Menschen, eine Gruppe, eine Szene zeichnet, so daß eine lange Bilderfolge in der Erinnerung haftet, gleichkräftig, aber immer andersmächtig eine Landschaft oder ein Mensch, ein Morgen oder Abend, ein Duell oder eine Plauderstunde, eine Jagd oder ein Bad, Liebesäußerungen oder Haß, Leben oder Sterben. Ich denke z. B. an den Schluß der „Bunten Herzen". Billy, die Tochter des Grafen Hamilkar von Wandl-Dux, hinter dem Keyserling selbst steht, Billy, die von den Folgen ihrer Entführung durch ihren interessanten polnischen Vetter, sich zu erholen beginnt, hofft schon wieder vom Leben. Den Grafen hat ihr hoffnungsfrohes Bekenntnis, ihr letztes Wort: „Nicht wahr, es muß noch sehr viel Gutes kommen" überrascht.

„Überrascht schaute der Graf auf. Er sah, daß Billy die Arme erhoben und die gefalteten Hände auf ihren Scheitel gelegt hatte. Sie lächelte dabei ein wunderbar erwartungsvolles Lächeln. ‚So, so,' murmelte er, ‚na ja dann — —.' Er erhob sich, strich flüchtig mit zwei Fingern über Billys Wangen und ging wieder langsam den Gartenweg hinauf. Was sollte er da noch trösten. Dieses Kind war ihm mit seinem Glauben an das Leben weit voraus, da hatte er nicht mehr mitzusprechen. Er setzte sich auf die Bank am Rande der Wiese, er wollte sich sonnen. Wie sie das Leben liebten, diese armen Kinder, wie sie ihm vertrauten. Ja, das will es, geliebt werden

um grausam zu sein. Vielleicht eine gute Methode, immer vorausgesetzt, daß das einen Zweck hat. Er strich sich sachte mit der Hand über die Stirn und die Augen, wenn nur das Mitleid nicht so ermüdend wäre, immer das Leben der anderen mitleben, obgleich — dreiviertel unsres Lebens liegt irgendwo im Leben der anderen. Können wir das nicht mitmachen, so bleibt uns nur ein Viertel, das ist für den Rausch zu wenig, das ist fast Nüchternheit. Schön, schön, Nüchternheit bringt gewöhnlich Verstehen, nur ist es hier mit dem Verstehen so eine Sache. Er kniff die Augenlider zusammen, als wolle er das grelle Gold des Nachmittagslichtes in seinen Augen sammeln und zerdrücken. Wie war es doch, er wollte sich auf einen homerischen Vers besinnen. Das Gedächtnis ließ ihn auch im Stich, wie heißt es dort, wo Hektors Seele laut jammert, weil sie das liebe Leben lassen muß. Er kam nicht darauf. Armer Teufel übrigens, mitten aus dem Rausch heraus. Eine der großen Mücken kam jetzt mit leise schnurrendem Fluge an Graf Hamilkar vorübergeflogen. ‚Srrr' machte er mit den Lippen und lächelte ein wirklich heiteres Lächeln, während er zuschaute, wie dieses wunderliche Bündel von Florflügeln und Goldfäden durch den Sonnenschein taumelte. Verrückt vor Leben, dachte er, wenn das nur alles einen Sinn hat. Immerhin, es ist mehr Chance für Sinn als für Sinnlosigkeit, obgleich — bin ich eine Zahl in der großen Rechnung, so habe ich zwar einen Sinn, aber das Resultat unter dem schwarzen Strich braucht mir deshalb noch lange nichts zu bedeuten. Es käme darauf an, eine Zahl im Resultat unter dem Strich zu sein. Übrigens erschöpfte das Denken ihn. Warum mußte immer gedacht werden, auch so ein Vorurteil. Nicht denken, atmen. Er lehnte sich zurück und öffnete ein wenig den Mund. Das Atmen könnte auch eine leichtere und einfachere Angelegenheit sein. Er fror, er mußte wohl wieder ein wenig gehen, er wollte sich erheben; aber die Beine trugen ihn nicht. Er streckte die langen Arme aus, als wollte er in den Sonnenschein hineingreifen, und sein Gesicht nahm einen ärgerlichen, angstvollen Ausdruck an, dann fiel er zurück, wurde ganz still, sank in sich zusammen, ein wenig schief über die Seitenlehne der Bank hin, in jener müden Bewegung, die der erste Augenblick des Todes dem Menschen gibt, bevor die kühle Strenge kommt. Die Sonne stand schon tief und badete die schweigende Gestalt in rotes Licht, ein leichter Wind bewegte ein graues Haarbüschel an der bleichen Schläfe, die große Mücke flog wieder schnurrend zurück an der jetzt regungslosen weißen Nase vorüber. Ringsum fielen die reifen Früchte schwer in den Rasen und ließen für einen Augenblick das Wetzen der Feldgrillen verstummen. Drüben aber unter dem Birnbaum saß Billy, schaute mit fieberblanken Augen in die Abendsonne und lächelte noch immer ihr erwartungsvolles, verlangendes Lächeln."

Fünftes Kapitel.

Heinrich und Thomas Mann.

Wie der Graf Keyserling, so gehören auch die Brüder Heinrich und Thomas Mann zu den wenigen hervorragenden erzählenden Künstlern der Gegenwart. Ja manchen gilt der eine oder andre als der Vollender des modernen Romans: der ältere, Heinrich, einer geringeren, aber lauteren Schar jugendlicher, für große wilde Gebärden, für Glut, Pracht, Farbe, Leidenschaft werbenden Bewunderer, der jüngere, Thomas, einer größeren, aber stilleren Zahl überallhin verstreuter Kenner. Es ist nicht schwer, beide zu verstehen, beide gleich zu lieben aber unmöglich: die Sehnsucht des Künstlers, die Sehnsucht des Menschen, die Art ihrer Weltbetrachtung ist zu verschieden; die gleichen Probleme, die zu lösen ein gleiches Schicksal beide Brüder drängt, löst jeder anders. Typisch für eine Generation, die kein überragendes Genie kennt, aber durch eine eiserne Zucht des Willens zur Kunst, zum Geist und zum Geschmack alle schlummernden

Heinrich und Thomas Mann

Fähigkeiten bewunderungswürdig pflegt, haben sich die Brüder Mann bewußt zu reinen Künstlern entwickelt. Ihr Leben hat nur diesen Zweck. „In der Seele einsam", „durch Verstehn zersetzt", nirgendwo heimisch, haben sie nur eine Heimat: die Kunst. Halb eine „Wahl"-, halb eine Zwangsheimat, ist sie ihnen halb Ziel einer Sehnsucht, halb Quelle einer Not. Denn sie kennen die Opfer, unter denen sie „Artisten", „Ästheten" weniger sind, als gezwungen sein müssen. Von Kindheit an zu diesem Lose bestimmt, als Söhne einer alten überfeinerten Patrizierfamilie, in die von der Seite der Mutter her durch kreolisches Blut außer den Konfliktselementen der Verfeinerung noch Konfliktselemente der Rassen hineingetragen werden, sind die Brüder Mann ein Beispiel für den von ihnen oft als künstlerischen Vorwurf benutzten Fall, „daß ein Geschlecht mit praktischen, bürgerlichen und trockenen Traditionen sich gegen das Ende seiner Tage noch einmal durch die Kunst verklärt". Die es aber verklären, haben Stunden, da fühlen sie sich als „unzulängliche Spätgeborene".

Heinrich Mann

Die romanischen Elemente seiner Abstammung herrschen in dem älteren Heinrich Mann (geb. 1871 in Lübeck) vor. Seine ersten Romane und Novellen sind Stilstudien; ein Roman erinnert durch seinen ruhigen, beherrschten, leichtlehrhaft psychologischen Erzählerton an Bourget. Die Reihe seiner eigentlichen Werke beginnt mit dem Roman unter feinen Leuten: „Im Schlaraffenland" (1900) Berliner Börsen- und Journalistentreiben wird so grotesk karikiert, daß die „Bande" in Sudermanns „Sodoms Ende", mit Heinrich Manns unendlich reicherer Menschenmaskerade verglichen, fast harmlos und unschädlich gemütlich erscheint. Wie dürr erscheinen Sudermanns Salonmenschen gegen diese Kaflisch, Jekuser, Liebling, was ist eine Adah gegen Adelheid Türkheimer und gar gegen die Gattin des Schnapsfabrikanten, der absolut adlig kretinhaft aussehen will, gegen Claire Pimbusch, die folgendermaßen geschildert wird:

Im Schlaraffenland

„Claire Pimbusch trug auf dem Gipfel ihrer kunstvollen Frisur einen großen Amethyst, und der violette Stein schrie grell inmitten ihres karminroten Haares. Die blauschwarzen Wölbungen der Augenbrauen bildeten zwei Wülste, in deren Mitte, über der Nasenwurzel, eine tiefe Einsenkung, umgeben von kleinen senkrechten Fältchen, die Stirn durchquerte. Diese niedrige Stirn sah aus wie zerarbeitet von unzüchtigen Gedanken. Es lag über ihr ein künstlicher grüner Schimmer, wie über der schlecht aufgeklebten Stirnhaut einer Theaterperücke. Ein roter Kreis zog von den oberen Lidern bis an die Backenknochen um die grünlich verquollenen Augen. Das Gesicht schien aufgeblasen, ohne daß Fettpolster zu entdecken waren, und an eine rosige Farbe war schwer zu glauben, weil die lange scharfe Nase mit ihren weitenoffenen, gierigen Nüstern und das spitze Kinn kreideweiß, gleich der Maske eines Clowns daraus hervorragten. Die blutroten Mundwinkel krümmten sich mit merkwürdiger Beweglichkeit. Die zu kurze Oberlippe legte die weißen spitzigen Zähne frei, zwischen denen ein wenig Flüssigkeit glitzerte. Eine scharfe Falte schloß die knochige Ecke des Kinnes ein, und darunter bauschte sich die schlaffe Haut des Doppelkinns über dem engen langen Halskragen. Der Kopf saß wie eine farbenprächtige, gedunsene Giftblume auf einem zu dünnen Stengel."

Man beachte den Stil. Ein Stil, der karikiert, aber fast schwärmend, verherrlichend karikiert. Worte, Bilder wie „Gipfel", „Wölbungen", „tiefe Einsenkung", „durchqueren", stellen ein menschliches Antlitz unter Riesenmaße, mit denen man etwa ein Gebirgsmassiv mißt, wollen den großen Stil Michelangelos, den Mann erstrebt, auch auf die Karikatur anwenden. Und wie hier,

so in den andern Burlesken, in der in München spielenden „Jagd nach Liebe“ (1903/04), in der die Welt fast zu einem einzigen großen Bordell wird, so in der Burleske vom „Professor Unrat“ (1905). So wächst sich ihm hier ein dürrer Schultyrann, der ein wundervoll karikiertes griechisch-lateinisches Übersetzungsdeutsch spricht, zu einem wilden Anarchisten, Nihilisten und Menschenhasser aus. Parodistische, ironische und pathetische Elemente sind in diesen grotesken Romanen seltsam gemischt. „Nun ja,“ sagt ein Schüler Unrats und deutet damit nicht nur Manns Absicht in diesem Romane allein, „nun ja, die Szene im Kabuff war widerlich. Aber sie hatte etwas widerlich Großartiges. Oder wenn du lieber willst, etwas großartig Widerliches. Aber großartig war dabei.“

Heinrich Mann
Jagd nach Liebe
Professor Unrat

Es ist bezeichnend, daß die Romane, in denen die Parodie und die Karikatur vorherrschen, in Deutschland spielen. Die ernsteren, unverhüllteren Bekenntnisromane spielen in Italien, wo Heinrich Mann meist lebt, zu dessen bekanntestem Dichter, zu d'Annunzio, es ihn zieht. Hier ist das Reich der Herzogin von Assy, deren seltsame Größe der dreibändige Roman „Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin Assy“ (1902/03) verzückt schildert. In Violante, der letzten Herzogin von Assy, verkörpert Mann sein dreifaches Frauenideal. Violante ist nacheinander Diana, keusch, aber wissend, eine edle Herrscherin; sie wird zur Minerva, die Kunst wird ihr Lebenszweck; aber auch die Kunst läßt sie wie die Macht unbefriedigt, und nun wird sie spät zur Venus: die Triebe ihres Leibes, in dem das leidenschaftliche Blut ihrer Wikingervorfahren kocht, wollen ihr Recht, nach einem immer lodernder glühenden, wilden, freien Liebesleben stirbt sie früh, noch immer schön, noch immer lockend. Alle Schönheiten der Ahnen „waren noch einmal erstanden in dieser Frau. In ihr hatten alle ihre Leidenschaften noch einmal aufgeschrien. Nun versiegte mit ihr der letzte Blutstropfen, der ihnen gehört hatte. Mit ihr erstarrte ihre allerletzte Begierde, zerbrach ihre letzte Geste und senkte seinen Flügel der letzte

Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy

Libelle
von
Ludwig von Hofmann
Erschienen in der Zeitschrift **Pan** II (1896) Heft 3 zu der Novelle „Das Wunderbare“ von **Heinrich Mann**

Heinrich Mann

Traum." Hier in Italien spielt dann der Bekenntnis- und Sehnsuchtsroman „Zwischen den Rassen" (1907): das Buch einer schmerzlichen Wahl zwischen dem Süden und Norden, den romanischen und germanischen Elementen seines Blutes, zwischen ungezügelter Sinnengier und „auszehrender Geistigkeit", zwischen Tat und Sehnsucht. Hier in Italien spielt endlich der soziale Experimentalroman „Die kleine Stadt" (1910): der Versuch, in einem der Beobachtung zugänglicheren und leichter übersehbaren Umkreise dieselben Kräfte an der Arbeit zu zeigen, die weltgeschichtliche Umwälzungen hervorrufen. Wozu die Anwesenheit einer Schauspielertruppe in einer kleinen italienischen Stadt führt, das soll nichts anderes zeigen als eine französische Revolution im kleinen, unter Kleinbürgern, die doch von den Helden der Geschichte kein Art-, nur ein Gradunterschied trennt, soll das Symbol sein für die allgemeine Wendung Europas vom Individualismus zur Demokratie. Glänzender als in den parodistischen Romangrotesken entfaltet sich in diesen Romanen Heinrich Manns Pracht der Schilderung, seine eindringliche, konzentrierende Kunst der Darstellung, seine Ausdrucksfähigkeit für so Verschiedenartiges wie wilde Energie und stille lyrische Schwermut, für Taten und Träume, seine Kompositionskunst, die von Roman zu Roman größere Personenmassen bewältigt, bis sie in der „kleinen Stadt" wohl über fünfzig Personen technisch sicher bewegt. Mühelos scheint Heinrich Mann zu schaffen, vor der Gefahr einer stofflichen Wiederholung und ähnlicher Darstellungsart scheint er gesichert. Wie in den Romanen, so zeigt er auch in den Sammlungen seiner meist in Italien spielenden Novellen („Flöten und Dolche" 1904/1905, „Schauspielerin" 1905/1906, „Stürmische Morgen" 1906, „Die Bösen" 1908, „Das Herz" 1910) stofflich und im Tone des Vortrages eine große Wandlungsfähigkeit. Und auch die Novellen scheinen wie die Romane von d'Annunzio sich weg zu entwickeln zu Balzac und Flaubert hin.

Zwischen den Rassen

Die kleine Stadt

Novellensammlungen

Aus der Gestalten- und Problemfülle der Kunst Heinrich Manns sind ein paar Haupttypen und ein paar Hauptprobleme durch ihre, wenn auch gewandelte Wiederkehr, als die wichtigsten für ihren Schöpfer und Gestalter und so als die aufschlußreichsten für die Beurteilung seiner Kunst leicht erkennbar. Den Genießenden stellt Heinrich Mann gern die Betrachtenden, den Handelnden die Reflektierenden, den Unbewußten die Wissenden gegenüber. Seine Liebe gehört den Handelnden, Genießenden: Männern von Geschlecht der Assy, „Menschen der Entzweiung, des Raubes und der heißen, plötzlichen Liebe," den „lächelnd Grausamen", den „harten fremden Verächtern", den „unbedenklichen Abenteuerern, stolz und düster nach Größe, blutbefleckt frei, und unverwundbar"; gehört Frauen, groß in der Herrschgier, groß im Ehrgeiz, groß in der Hingabe, gehört allen, die *leben*. Leben aber heißt herrschen oder lieben. Die Liebe erscheint wie bei Wedekind als Urleidenschaft, als stärkste, als beherrschende Leidenschaft. Man denkt an Wedekinds Prolog im „Erdgeist", wenn in der „Jagd nach Liebe" eine Art Räsonneur mit dem schwächlichen, müden, von seiner erotischen Leidenschaft hin- und hergezerrten sentimentalen Helden folgendes Gespräch hat: „Es jagt etwas in dir, das du mit dem ganzen Bewußtsein eines modernen Menschen durchschaust und verachtest — aber es jagt." „Was jagt, wer jagt?" „Der Urmensch, mein Lieber. Das, was von dem tollen Vieh noch in uns ist." „Und wonach jagt er?" „Dumme Frage. Nach Liebe . . ." Liebe in aller Form erscheint als Lebenssinn und Lebensziel. Die aber nicht lieben können, nicht herrschen und handeln, die also nicht leben,

Haupttypen und Hauptprobleme

das sind die Wissenden, die Erkennenden, die Träumenden, die Sehnsüchtigen, am meisten die Künstler des Worts, die Dichter, denen die Einbildung alles vorwegnimmt. Heinrich Mann sehnt einen Ausgleich herbei, und er schafft im Romane „Zwischen den Rassen" die Gestalt des Arnold, der aus dem Willensgefängnis seiner „auszehrenden Geistigkeit" den Weg doch zurückfindet zur Liebe und zur Tat. Aber öfter denkt Heinrich Mann pessimistischer, und dann schreibt er eine Bekenntnisnovelle wie „Pippo Spano" in der Sammlung „Flöten und Dolche". Der Held dieser Novelle, der Dichter Mario Malvolto, verlangt nach Liebe, denn wozu dient der Ruhm, wenn er nicht Liebe einträgt. Aber es ist ein ohnmächtiges Verlangen. Denn er, dieser einsam verfeinerte, neurasthenisch überreizte Künstler kann nicht lieben — wie keiner lieben kann, der von der Kunst besessen ist. Denn die Kunst „höhlt ihr Opfer so aus, daß es unfähig bleibt, auf immer zu einem echten Gefühl, zu einer redlichen Hingabe". Die Welt ist ihm „nur Stoff, um Sätze daraus zu formen". „Jeder goldene Abend, jeder weinende Freund, alle meine Gefühle und noch der Schmerz darüber, daß sie so verderbt sind — es ist Stoff zu Worten." Selbst aus seiner Verzweiflung und dem Tod der Geliebten macht er zwei Rollen: Mario Malvolto ist kein Mensch, sondern ein Komödiant. Er braucht seine Gefühle, „um sie den Leuten vorzuspielen". Er muß an seiner Seele sparen, damit andere sich mit ihr berauschen können." Er ist schwach: darum soll ihm die Kunst „ein zweites mächtigeres Leben schaffen". Darum erdichtet er „Menschen, die anders sind". Darum will er zu denen „auswandern, in die hinein, die noch nicht auf die Launen ihrer Nerven lauschen, deren Schicksal noch nicht in ihrem armen Blut gefangen sitzt". Mario Malvolto ist Heinrich Mann: auch auf ihn trifft das Nietzschewort zu, daß unsere Fehler die Augen sind, mit denen wir unsere Ideale sehen; auch seine Sehnsucht „drängt nach den Starken, . . . nach den Kondottieri des Lebens, die in einer einzigen Stunde ihr ganzes Leben verschlingen und glücklich sterben". Aber wie Mario Malvolto schafft auch er keine neue Renaissance. Auch seine Riesenfiguren sind mehr „Puppen, die große Gebärden schleudern". Auch er ist wie sein Maler Jakobus in den „Göttinnen" auf das Krankhafte angewiesen. Auch er antwortet „wo immer ein Verfall röchelt". Auch er lebt in einer „hysterischen Renaissance". —

Heinrich Mann

Pippo Spano

Heinrich Mann hetzt den Leser, sein jüngerer Bruder, Thomas Mann (geb. 1875), zwingt ihn stillzustehn: es geht alles bei ihm einen ruhigen Gang, er versetzt in eine zurückgezogene Welt, aus dem Süden in eine gemäßigtere Gefühlszone. Dort leidenschaftliches pathetisches sich Aufbäumen, hier mehr Beherrschung, mehr zartes Träumen, mehr gefaßte melancholische Erkenntnis, mehr wehmütige Ironie und Skepsis, mehr bitterer Humor. Auch Thomas Mann ist von Kindheit an von Kunst „besessen", nur ein „Schaffender" will er sein. Ein Sonett, das 1899 Conrads „Gesellschaft" veröffentlichte, leiht seinem „Traum von einer schmalen Lorbeerkrone" fast rührende Worte. Schon der Neunzehnjährige ist Mitarbeiter der Münchner Zeitschrift. Er ging wie fast alle modernen Erzähler erst in die naturalistische Schule. Maupassant regte ihn an. Seine erste, in der „Gesellschaft" gedruckte Novelle mit dem Titel „Gefallen" zeigt Maupassants Stil, eine für diesen eigentümliche Einkleidungsform, eine für diesen bezeichnende, auf Desillusionierung ausgehende Schlußwirkung. Als aber 1898 Thomas Manns erste Novellensammlung „Der kleine Herr Friedemann" erschien, und gar 1901 die „Buddenbrooks" und

Thomas Mann

Thomas Mann

1903 eine zweite Novellensammlung „Tristan" nachfolgten, da hatte er sich im Gegensatze zu seinem Bruder Heinrich nördlicher gewandt: in dem Kulturkritiker und Sprachkünstler hatte Nietzsche, in dem Erzähler hatte Fontane, hatten russische, skandinavische und englische Dichter (Dickens, Thackeray) starke Eindrücke hinterlassen. „Anbetungswürdig", „heilig" nennt sein Tonio Kröger die russische Literatur, und er spricht mit Liebe und einer Art Heimweh von den Büchern, „die dort oben geschrieben werden," den Büchern der nordischen Dichter, „diesen tiefen, reinen und humoristischen Büchern". Die besondere Vortragsart, die Thomas Manns Novellen haben, bezeichnen am besten Doppelformeln, die Thomas Mann selbst gefunden hat: sie haben „kühle Strenge" und verbreiten doch „wohnliches Behagen", mit „spöttischer Liebe" wird in einem Teile der Novellen „jede naive Regung" ungeistiger Körpermenschen bewahrt, ein unbewußtes Leben durch die „Kräfte des Wortes und der Ironie" in das Licht des Bewußtseins gerückt, ein Nichts von Handlung, ein alltäglicher Mensch ein alltäglicher Vorgang, wie ein Zusammentreffen zwischen einem schimpfenden Trunkenbold und einem Radfahrer, so beseelt, daß er symbolischen Wert erhält. Ein anderer Teil enthält Bekenntnisnovellen, enthüllt die Seele des Künstlers, verrät die Sehnsucht des Menschen. Wie bei Heinrich Mann ist das Hauptthema dieser Novellen der Gegensatz zwischen leben und Leben gestalten. Der Künstler ist ein Einsamer, ausgeschlossen vom warmen Leben. Ausgeschlossen ist der Detlef in der Studie „Die Hungernden", ausgeschlossen Detlev Spinell in der Novelle „Tristan", ausgeschlossen Tonio Kröger in der gleichnamigen Novelle, ausgeschlossen Alexander Martini in dem Roman „Königliche Hoheit": — alles Masken des Dichters Thomas Mann. In der Jugend mag der Dichter versuchen, am Leben teilzuhaben, mag er „haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin- und hergeworfen, unter Gewissensnöten ein erschöpfendes Leben führen" — später erkennt er: „Die Entsagung ist unser Pakt mit der Muse .... das Leben unser verbotener Garten, unsere große Versuchung, der wir zuweilen, aber niemals zu unserem Heil unterliegen ... nur gedemütigt und übelkeit im Herzen kehrt jeder von solchen begehrlichen Ausflügen in die Festsäle des Lebens zurück ... Die Hygiene ist unsere ganze Moral." Und selbst wenn die Darstellung des Lebens nicht alle Kräfte in Anspruch nähme: kann und darf der Dichter fühlen, empfinden, wie andere, die leben, fühlen? Er *kann* es nicht: seine Künstlerschaft, „wählerisch, erlesen, kostbar, fein, reizbar gegen das Banale und aufs höchste empfindlich in Fragen des Taktes und Geschmacks" wehrt sich gegen die „holde Trivialität der Erinnerungen und Empfindungen". Er *darf* es nicht: „Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen ist." Das warme Herz macht leicht „pathetisch", „sentimental",

Novellen: Der kleine Herr Friedemann und Tristan

Die Bekenntnisnovellen und ihr Thema: Kunst und Leben, Künstler und Mensch

„etwas Schwerfälliges, Täppisch Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Langweiliges, Banales entsteht ... Denn das Gefühl, das warme, herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und

Thomas Mann

Photographie von Filip Nester in Berlin

wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt."

Und doch liebt Thomas Mann das warme, herzliche Gefühl, das naive Leben. Ein schmerzlicher Verzicht ist ihm die Schicksalstatsache, daß er „das Menschliche darstellen" muß, ohne „am Menschlichen teilzuhaben". Nur dem komischen Dichter Spinell ist seine einsame Stellung außer der Welt eine stolze Genugtuung. Aber die Tristannovelle ist ja nach dem Motto ein „Gerichtstag" Thomas Manns über sich selbst, über ein „arges Teil" seiner selbst, „das Ästhetentum, jene erstorbene Künstlichkeit," in der Thomas Mann „die Gefahr der Gefahren" sieht. Für die ernsteren Abbilder ihres Schöpfers, für einen Detlef in der Studie „Die Hungernden", für einen Tonio Kröger ist die Literatur kein Beruf, sondern ein Fluch, zuzeiten etwas „Infames", „Niederträchtiges", „Empörendes", sind die Literaten „Dämonen, Kobolde, tiefe Unholde und erkenntnisstumme Gespenster". „Erkenntnisekel" schüttelt sie beide. „Ach, einmal", ist Detlefs ohnmächtiger Wunsch, „ach, einmal nur eine Nacht wie diese, kein Künstler sein, sondern ein Mensch! Einmal dem Fluche entfliehen, der da unverbrüchlich lautete: Du darfst nicht sein, du sollst schauen; du darfst nicht leben, du sollst schaffen; du darfst nicht lieben, du sollst wissen! Einmal in treuherzigem und schlichtem Gefühle leben, lieben und loben! Einmal unter

Die Gefahren des Ästhetentums

Thomas Mann

euch sein, ihr sein, ihr Lebendigen! Einmal euch in entzückten Zügen schlürfen — ihr Wonnen der Gewöhnlichkeit!" Und ähnlich sehnt sich Tonio Kröger heraus aus seiner „Welt der Erstarrung, der Öde, des Eises, des Geistes und der Kunst," auch er nach den „Wonnen der Gewöhnlichkeit". „Ich liebe das Leben," sagt er zu seiner Freundin Lisaweta,

„— dies ist ein Geständnis. Nehmen Sie es und bewahren Sie es, — ich habe es noch keinem gemacht. Man hat gesagt, man hat es sogar geschrieben und drucken lassen, daß ich das Leben hasse oder fürchte oder verachte oder verabscheue. Ich habe dies gern gehört, es hat mir geschmeichelt, aber darum ist es nicht weniger falsch. Ich liebe das Leben ... Sie lächeln, Lisaweta, und ich weiß, worüber. Aber ich beschwöre Sie, halten Sie es nicht für Litteratur, was ich da sage! Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgend eine trunkene Philosophie, die ihn aufs Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das Geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag. Nein, das ‚Leben', wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, — nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlanständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität! Der ist noch lange kein Künstler, meine Liebe, dessen letzte und tiefste Schwärmerei das Raffinierte, Exzentrische und Satanische ist, der die Sehnsucht nicht kennt nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen, nach ein wenig Freundschaft, Hingebung, Vertraulichkeit und menschlichem Glück, — die verstohlene und zehrende Sehnsucht, Lisaweta, nach den Wonnen der Gewöhnlichkeit!..."

Bürger und Künstler

Denn in Tonio Kröger bekämpfen sich der Bürger und der Künstler. Der Künstler schaut „in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein, die geordnet und gebildet sein will," sieht „in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten", die ihm winken, daß er sie „banne und erlöse: tragische und lächerliche und solche, die beides zugleich sind, — und diesen" ist er „sehr zugetan". Aber seine „tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen". Eine „gute und fruchtbare" Liebe. „Denn wenn irgend etwas, bekennt er, imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß Einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei."

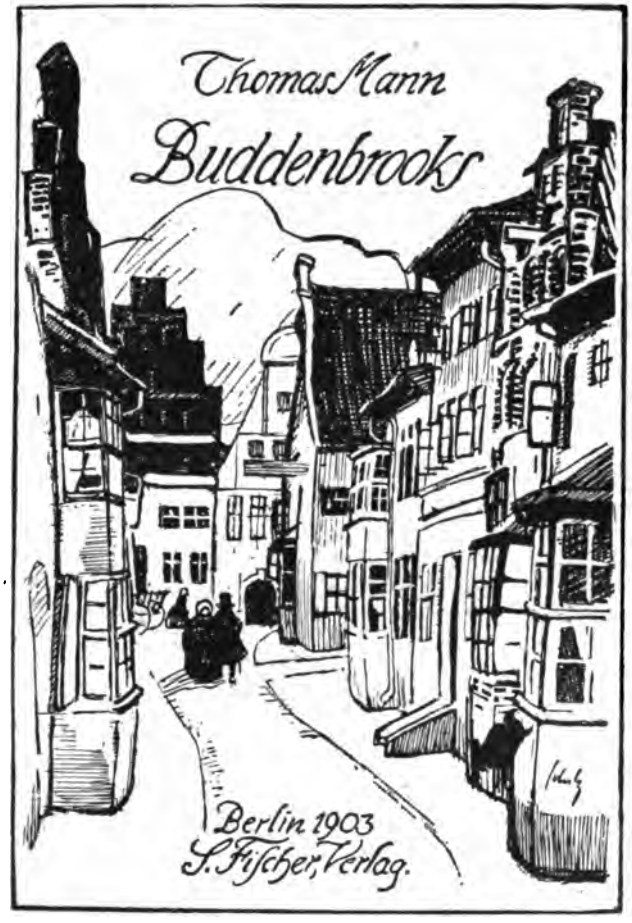
Diese verborgene Wärme, Güte, Liebe, dieser Humor hebt auch Thomas Manns in einem überlegenen kühlen Sachstil geschriebenen Werke über die seines Bruders. Besonders die größeren Werke, die Romane „Buddenbrooks" und „Königliche Hoheit", die drei Akte „Fiorenza". Die Familiengeschichte von vier Generationen, die Geschichte ihres allmählichen äußeren und inneren

Buddenbrooks

Verfalls, das ist der Inhalt der „Buddenbrooks". Ein Fest zur Weihe des neuen Hauses ist der Anfang, das Ende die Klage der Einzigen, die von dem ehemals reichen, gesunden Patriziergeschlechte der alten Hansastadt übriggeblieben ist: „Hanno, kleiner Hanno ... Tom, Vater, Großvater und die Andern alle! Wo sind sie hin? Man sieht sie nicht mehr. Ach, es ist so hart und traurig!" Der Leser aber sieht sie dank einer Kunst, die leitmotivlich durch symbolisch bedeutsame Wort- und Satzwiederholungen Früheres immer wieder

anklingen, mit Neuem verstärkend mitklingen läßt, sieht und bewahrt die vier Generationen der Buddenbrooks. Voran geht der alte Johann Buddenbrook, robust, zäh und zach als Geschäftsmann, das Kind einer sorglos fröhlicheren, galanteren Zeit, ein Freigeist, der nach dem Tode seiner Frau das Leben nur noch mit einem „Kurios" begleitet und mit einem „Kurios" — das ist sein Urteil über das Leben — stirbt. Dann folgt sein Sohn, der niederländische

Thomas Mann



Umschlagzeichnung von Wilhelm Schulz

Konsul Johann Buddenbrook, schon differenzierter, noch voll nüchternen praktischen Geschäftssinnes, aber der erste, der „mit seiner schwärmerischen Liebe zu Gott und dem Gekreuzigten unalltägliche, unbürgerliche und differenzierte Gefühle gekannt und gepflegt hatte". Nun seine Kinder: Thomas, der älteste, der, solange er jung ist, arbeitskräftige, von dem „ernsten, tiefen, bis zur Selbstpeinigung strengen und unerbittlichen Verantwortungsgefühl des echten und leidenschaftlichen Protestanten" erfüllte Chef der Firma, der äußerlich durch seine Senatorswürde den Glanz der Familie erhöht, aber ihren inneren

Thomas Mann

Niedergang, auch den der Firma, nicht aufhalten kann, der nervös gehetzt ist, der durch eine diskrete Eleganz die Verarmung und Verödung im Innern nur verdeckt, ein frühe müder Mann; dann Christian, ein Nichtstuer, ein Schauspieler, ein burlesk exzentrischer Suitier, immer mit sich und seinen sonderbaren Leiden — an der ganzen linken Seite sind seine Nerven zu kurz — beschäftigt; schließlich Tony, die zweimal geschiedene Frau, naiv, selbstgefällig noch in ihrem Schmerze, kokettierend mit ihrem Unglück, eine rührend komisch Dumme, die alles „fast ungläubig", dann aber „mit kindlichem Ernst, kindlicher Wichtigkeit und kindlicher Widerstandsfähigkeit" trägt. Und endlich die vierte Generation: Hanno Buddenbrook, der Sohn des Senators, ein körperlich zartes, todgeweihtes Kind, kränkelnd, sensitiv, ein kleiner Künstler am Klavier, seinem Vater mit seiner Leidenschaft zur Musik, seiner träumerischen Schwäche, seinem Mangel an den vom Senator allein geschätzten Eigenschaften der Frische und Energie ein unangenehmes Rätsel. Es ist reizvoll zu verfolgen, wie mit der allmählichen Verfeinerung der Buddenbrooks auch die Darstellungsart sich verfeinert. Die älteste Generation wird mit wenigen Anekdoten und einigen typischen Lebensentscheidungen charakterisiert. Die Schilderung eines Tages aber aus dem Leben des kleinen Hanno umfaßt zwanzig Seiten. Und mit welch großer Kunst werden die Glieder der Familie in ihrer alltäglichen aber mit unendlich feinem Detail beschriebenen Umgebung gezeigt, in meist alltäglichen, oder familiengeschichtlich wichtigen, aber immer symbolisch bedeutsam vertieften Situationen, in denen ein Charakter enthüllt, Geschicke der Familie, einer Generation oder einer Person sich vorbereiten oder entscheiden. Aus der Fülle dieser Situationen ragen besonders die Todesszenen hervor. Es heißt: es soll sich einer als Dichter beweisen an der Art, wie er einen Menschen sterben läßt. Fast zehnmal bewährt sich so Thomas Mann in den „Buddenbrooks" als Dichter.

Fiorenza

Zwischen den mehr sachlichen „Buddenbrooks" und den Bekenntnisnovellen wie „Tonio Kröger" stehen „Fiorenza" und „Königliche Hoheit" als Ideendichtungen in der Mitte. „Fiorenza" (1905) ist ein vielleicht von Gobineaus Renaissanceszenen angeregtes Diskussionsdrama. Die Szene ist die Villa Medicea in Careggi bei Florenz. Lorenzo liegt todkrank. Geistreiche Problemerörterungen von Künstlern und Humanisten spiegeln die Zeit, eine Zeit der unseren ähnlich, „fein, zweiflerisch und duldsam, neugierig, schweifend, vielfach, unbegrenzt". Aber die Schar der prächtig gezeichneten Schönheits- und Geschmacksfanatiker, der lüsternen Faune oder Wortprahler, der Skeptiker und Selbstsüchtlinge sind nur Folien zu den zwei alles überragenden Gegnern, zu Lorenzo, der seine von Natur fast tierischen Triebe zu Maß und Rhythmus bändigte, und zu dem Prior von San Marco, Savonarola, dem Asketen. Auf ihren Geisteskampf im letzten Akte ist das Drama zugespitzt. Wählend steht zwischen ihnen Fiore, die große Kurtisane, zugleich ein Symbol für die Stadt Florenz. Vom kranken Lorenzo sehnt sie sich hin zu dem sie verschmähenden Asketen: nicht wer nur stark ist, „sondern wer schwach ist, aber so glühenden Geistes, daß er sich dennoch den Kranz gewinnt, — der ist ein Held". Lorenzo stirbt, der Prior spielt mit der Macht, trunken vom Gedanken des „Triumphes des Geistes". Fiore warnt: „Laß von der Macht! Entsage! Sei ein Mönch!" Er aber antwortet: „Ich liebe das Feuer." „Er wendet sich. Alles weicht auseinander; eine scheue Gasse tut sich ihm auf. Und im Fackelschein schreitet er langsam hindurch, hinauf, hinweg, in sein Schicksal." So schließt das

Drama, schon durch diese Worte kenntlich als eine Dichtung zum Lesen, kein Werk für die Bühne.

So voll von Bekenntnissen trotz des historischen Gewandes wie „Fiorenza", so voll von Bekenntnissen ist auch Thomas Manns letztes Werk „Königliche Hoheit" (1909). Es scheint zunächst ein „Hofroman" zu sein, wie die „Buddenbrooks" ein hanseatischer Patrizierroman. Die gleiche Detailkunst, die in den „Buddenbrooks" Gemäldeausschnitte aus dem Handelsleben gab, scheint hier solche aus dem Leben eines großherzoglichen Hofes zu geben. Aber dort waren die Beziehungen zu Manns eigenem Leben offenbar, hier sind sie versteckter. Und so konnte man in der „Königlichen Hoheit" gar so etwas wie eine Simplizissimussatire sehen. Aber das „Sozialkritische" ist nur die Einkleidung, der letzte Zweck ein Bekenntnis. Thomas Mann erzählt von einem Prinzen, der aufwächst in weltferner Hoheit, erzogen zu repräsentieren, verdammt, ein unsachliches, formales Leben zu führen. Er muß sich bei Hofe in Gegenwart Fremder als zärtliches Kind zeigen, er darf nicht einfach und glücklich sein, sondern hat die „Zärtlichkeit anschaulich zu machen, damit die Herzen der Gäste schwöllen". Er gibt Audienzen und besucht Städte, eröffnet Ausstellungen und beehrt Feste, aber vom wirklichen Leben, von der grauenhaften Verschuldung des Hofes und Landes ahnt er nichts. Dem unmittelbaren Leben steht seine sinnbildliche Existenz fern. Da bereitet ihn die Liebe zu einer amerikanischen Milliardärstochter fürs wirkliche Leben vor, er rettet endlich durch seine Heirat das arme Land. Das klingt wie ein Märchen und soll wie ein Märchen klingen: Züge wie die Erzählung vom Rosenbaum im Schlosse, der keine duftenden, nur nach Moder riechenden Rosen bringt, verstärken den Märchencharakter. Und den Sinn des Märchens von der Bestimmung der Ungewöhnlichen, Gezeichneten, Außerordentlichen und ihrer Erlösung vom Fluch ihrer Bestimmung zu unterstreichen, umgeben den einsamen Prinzen eine ganze Reihe als Fremdlinge Kenntlicher: die Großherzogin-Mutter, irr vor Einsamkeit, der großherzogliche Bruder, angewidert von seinem Scheindasein, ein Milliardär, ganz krank und einsam vor lauter Reichtum, ein Dichter, fern dem Leben, ein Erzieher, der ganz allein steht, „ein Malheur von Geburt und arm wie ein Spatz," und schließlich gehört aus einem unbewußteren Reiche selbst Perceval, der nervöse Rassehund, in diesen Kreis der Einsamen, Gezeichneten. Das Thema der Bekenntnisnovellen klingt wieder an. Und wie die Studie „Die Hungernden" mit dem „milden Wort: Kindlein liebet einander . . ." schließt, wie Tonio Kröger schon die Hoffnung beseelt, es könnte die Liebe eine Brücke sein zwischen seiner Einsamkeit und der Welt, so ist in der „Königlichen Hoheit" die Liebe die Erlöserin. „Hoheit und Liebe" finden sich zu einem „strengen Glück". „Die anspielungsreiche Analyse des fürstlichen Daseins als eines formalen, unsachlichen, übersachlichen, mit einem Worte artistischen Daseins", so hat Thomas Mann selbst zusammenfassend einmal seinen Roman gedeutet, „und die Erlösung der Hoheit durch die Liebe: Das ist der Inhalt meines Romans, und, voller Sympathie für jede Art ‚Sonderfall', predigt er Menschlichkeit .... In dem Schicksal meiner drei fürstlichen Geschwister, Albrechts, Klaus Heinrichs und Ditlindens, malt sich symbolisch die Krise des Individualismus, in der wir stehen, jene geistige Wendung zum Demokratischen, zur Gemeinsamkeit, zum Anschluß, zur Liebe, die stürmischer und vorbehaltloser in Heinrich Manns fast gleichzeitig erschienener Romandichtung ‚Die kleine Stadt' zum Ausdruck gelangt."

Thomas Mann

Entstehungsart

Langsam sind die Werke Thomas Manns entstanden. Die spielende Sicherheit des treffenden Wortes, der überlegen humoristische Ton, die müheloſe Gruppierung detailreicher Stoffe lassen kaum ahnen, welch zähe Geduld diese „Kunstgespinste“ unter Qualen geschaffen hat. Thomas Mann hat selbst einmal bekannt, wie schon seine Art, das vielgebrauchte Kunstmittel des Leitmotivs nicht mehr als „bloßes Merkwort physiognomischen und mimischen Inhalts“, sondern „direkt musikalisch“ zu verwenden, ihn zu langsamem Schaffen zwingt. Dies Bekenntnis, dichterisch verarbeitet in der Audienzepisode des Dichters Martini in der „Königlichen Hoheit“, ergänzt erst das Bild des Künstlers und Menschen, gibt erst der Hoffnung auf seine Zukunft den festen Grund:

„Nun, diese Machart [das Leitmotiv ist für die ganze Darstellungsweise und Stilbildung bestimmend] allein würde genügen, meine Langsamkeit zu erklären. Es handelt sich dabei weder um Ängstlichkeit noch um Trägheit, sondern um ein außerordentlich lebhaftes Verantwortlichkeitsgefühl bei der Wahl jedes Wortes, der Prägung jeder Phrase — ein Verantwortlichkeitsgefühl, das nach vollkommener Frische verlangt und mit dem man nach der zweiten Arbeitsstunde lieber keinen irgend wichtigen Satz mehr unternimmt. Aber welcher Satz ist ‚wichtig‘ und welcher nicht? Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muß danach sein. Er muß — ich rede nicht von ‚Schönheit‘ — eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgend einer epischen Zukunft wiederzuerklingen. So wird jede Stelle zur ‚Stelle‘, jedes Adjektiv zur Entscheidung, und es ist klar, daß man auf diese Weise nicht aus dem Handgelenk produziert. Ich blicke in dieses oder jenes gerne gelesene erzählende Werk und ich sage mir: ‚Nun ja, ich will glauben, daß das flink vonstatten gegangen ist!‘ Was mich betrifft, so heißt es, die Zähne zusammenbeißen und langsam Fuß vor Fuß setzen, — heißt es, Geduld üben, den halben Tag müßig gehen, sich schlafen legen und abwarten, ob es nicht morgen bei ausgeruhtem Kopf doch vielleicht besser wird. Irgend etwas Größeres fertig zu machen, dem einmal Unternommenen die Treue zu halten, nicht davonzulaufen, nicht nach Neuem, in Jugendglanz Lockendem zu greifen, dazu gehört bei meiner Arbeitsart in der Tat eine Geduld — was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht und unter der die Nerven, wie man mir glauben darf, oft bis zum Schreien gespannt sind. Jedes Urteil über Neuheit und Wirkungsmöglichkeit des Werkes ist mit der Zeit abhanden gekommen, der Glaube daran wird künstlich, wird galvanisch, der größere Teil der Nervenkraft wird verbraucht, um den Glauben zu stimulieren, und zuletzt fragt man sich, ob all der Kampf eigentlich noch in irgend einem Verhältnis steht zu der Würde und Wichtigkeit dessen, um was man kämpft. Das Ende muß es lehren, — auch diesmal.“

Es ist kein Wunder, daß die aus solchem Ernste und solcher Zucht entstandenen, erlebten und erlittenen Werke zu den voraussichtlich dauernden Dichtungen unserer Zeit gehören werden.

Sechstes Kapitel

Rudolf und Friedrich Huch

Als Kritiker ist Rudolf Huch (geb. 1862 in Porto Allegre) zuerst bekannt geworden. Seine aphoristische Streitschrift „Mehr Goethe“ (1899), ein „Erzeugnis des Ärgers über allerhand Geschraubtes und gewollt Ungesundes“, rief nach dem Geiste Goethes, Bismarcks, Kellers, nach Natur, Gesundheit, Kraft, Reichtum, Vernunft, Mäßigung, Ordnung, Beschränkung. Nach diesen Eigenschaften suchte Huch umsonst bei den Führern und erfolgreichen Dichtern der „Moderne“: kläglich schienen sie ihm zu versagen: war Nietzsche gesund, Nietzsche, über den das letzte Wort der Psychiater zu sagen hat? War Gerhart Hauptmann ein starker Dramatiker, Hauptmann, der in den „Webern“ einen „eisenharten Stoff“ zu einem „ungesalzenen Brei zerrührte“, dessen „Fuhrmann Henschel“ nur kläglich, jämmerlich, aber nicht tragisch war? War Maeterlinck reich, in dessen Dramen kein äußerer Reichtum des Geschehens, kein innerer des Gedankens zu finden ist? War etwas von Vernunft, Ordnung, Mäßigung in der wilden Horde der emanzipationssüchtigen „interessanten“ Frauen? Auf mehr noch solcher und ähnlicher Fragen fand Rudolf Huch nur ein schroffes Nein. Dies Gesamturteil über die Literatur der Zeit galt hier und da eine kurze Zeit für eine Lessingtat. Aber Rudolf Huch hielt sich in seinem Kampfe gegen die Schlagworte des Tages viel zu sehr an Äußerliches, an einiges sofort Auffällige, er richtete z. B. im Madeleinetypus einen Typus, der sich selbst richtete. Er sah stets nur *eine* Seite, er beurteilte Nietzsche nur nach ein paar Schriften, Helene Böhlau nur nach ihren Temperamentwerken. Er formulierte endlich im schlimmen Sinne „aphoristisch“, wenn er Zola nur einen „fleißigen und tüchtigen Pedanten“ nannte, wenn er Nietzsches unbezweifelbaren Erkenntnisernst als Sensationsgier verdächtigte, die nur ein Gebot kenne: Du sollst und mußt verblüffen, Aufsehen erregen um jeden Preis.

Rudolf Huch
Der Kritiker
Mehr Goethe

So korrigierten denn ähnliche Werke der folgenden Jahre („Winterwanderung“, „Eine Krisis“, „Max Gebhardt“) diese erste Streitschrift. Schon „Eine Krisis Betrachtungen über die gegenwärtige Lage der Literatur“ (1904) sollte „in gewissem Sinne ein Protest gegen ‚Mehr Goethe‘“ sein. So manches „gesunde Buch“ und mancher „gesunde Autor“ hatte sich auf Rudolf Huch berufen, ohne daß er auch diese Art ersehnt hatte. „Bei dem, was mir vorher mißfiel,“ bekannte er einmal, „hatte ich etwa die Empfindung von einer Dame, die einen Patschuligeruch um sich verbreitet; jetzt war es ein Mann, der eine Tabakspfeife in der Rocktasche trägt“. Die Götter bleiben in diesen Büchern die gleichen: nur tritt zu Goethe und Bismarck noch Shakespeare, und nach wie vor erscheint ihm Nietzsche, an Schopenhauer gemessen, unbedeutend, trotzdem daß auch Huch, entschiedener noch als in „Mehr Goethe“ betont, wir müssen auch „über ihn hinaus“, nicht aber „um ihn herum“. Maßvoller erscheint jetzt Huchs Urteil über die Moderne: *ihre* Zeit ist ja *seine* Zeit. „Unter uns gesagt, Frau Moderne,“ so bekennt Huch in seiner Selbstbiographie im Novellenbande „Hohe Schule“: „Unter uns gesagt, Frau Moderne: Wenn ich Sie auslache, ist mir zu Zeiten nicht recht geheuer. Es gibt Augenblicke, wo es mir so vorkommt, als machte ich mich im Grunde über mich selbst lustig. Ein Kind der Zeit bin ich ja doch, ich mag mich anstellen wie ich will. Und was die Nerven anlangt, Gott sei's geklagt, gehöre ich zu den allermodernsten.“

Winterwanderung
Eine Krisis
Max Gebhard

Rudolf Huch
Photograph Simon in Harzburg

Der Dichter

Auch in einem Teile seiner dichterischen Werke ist Rudolf Huch Kritiker, Satiriker. Er ist gegen die ihm verhaßte moderne Auffassung vom Humor, die in ihm irgend etwas „Behagliches", Milde und Sanftmut findet, gegen den „Himbeerbrei derer von der befreienden Weltanschauung". Der Humorist soll Satiriker sein, „der Tagesmode zum Trotz herbe". Satiren sind darum ein Teil der Romane Rudolf Huchs. Ihr Schauplatz, zugleich ein Teil ihres Themas, ist von dem Erstling „Aus dem Tagebuche eines Höhlenmolches" (1895) an bis zu den „Rübenstedtern" (1910) die Kleinstadt, die Rudolf Huch, der Rechtsanwalt und Notar auch einer Kleinstadt, mehr als genau, scheint es, kennt. Sie wird wie in „Der Frauen wunderlich Wesen" (1905), wie in den „Komödianten des Lebens" zu einer Leidens- und Läuterungsschule aller nicht ganz von Idealen Verlassenen oder nur harmlos Rechtschaffenen. Die Philister der Kleinstadt erscheinen als eine scheinfromme, scheinmoralische, gefährliche, boshafte, profit-, ehr- und titelsüchtige Masse, die nichts kann als klatschen und intrigieren: eine schmierige, erbärmliche, häßliche, jämmerliche Gesellschaft.

Satirische Kleinstadtromane

Zu reinen Karikaturen werden sie oft von Huch verzerrt, in Situationen preisgegeben, die an Possen grenzen. Neben den ewig Jämmerlichen, den Philistern, werden von Huch gern einige Zeittypen freundlich oder unfreundlich bevorzugt: der deklassierte Adlige oder der Gescheiterte, der moderne Dichter und die moderne Dichterin, der Nietzscheaffe und der Ästhet. Dichter und Ästheten werden im Sinne der „Mehr Goethe"-Schrift zu lächerlichen selbstgefälligen Fanten: ein Symbolist in der „Hohen Schule", eine prüde alte Jungfer, die sich in ihren Büchern sexuell auslebt, in den „Komödianten des Lebens", ein Professor, der in einem Vortrag über die Höherzüchtung in Dehmelzitaten spricht und wie ein Hanswurst sich gebärdet. Rudolf Huch

Diese satirischen Romane sind nicht Huchs reinste Werke. Ihr Bestes, ein Suchen nach einer Weltanschauung, die nicht flacher Optimismus und nicht flacher Pessimismus ist, kommt neben der Weitschweifigkeit der karikaturistischen Szenen- und Gestaltengruppen nicht voll zur Wirkung. Huchs schönste Werke entstehen, wenn er von der Situationsschilderung zur Handlungsschilderung (ein frühes Beispiel ist „Teufelsliist", eine Geschichte aus alter Zeit, die manche Ähnlichkeit mit Erzählungen seiner Schwester Ricarda hat), von der karikaturistischen Umreißung fester Typen zur liebevollen Ausmalung einer Charakterentwicklung fortschreitet. Das geschieht in den Entwicklungs- und Bildungsromanen „Die beiden Ritterhelm" (1907) und „Familie Hellmann" (1908). Hier merkt man nichts mehr von einer Zersplitterung des Interesses, von störenden Breiten, einer ungleichen Behandlungsart, einem Wechsel des Tons. Eine Grundmelodie, eine Grundstimmung wird durchgehalten, im leichteren Romane von dem robusten, schnell entschlossenen, etwas renommistischen glücklichen jungen Ritterhelm und in dem ernsteren Roman von dem nervösen, zarten, immer zweifelnden und zaudernden Bodo Hellmann. Bodo Hellmann erlebt mancherlei in den zehn geschilderten Jahren von zwanzig bis dreißig, erst auf der Universität, dann im Amte als Gymnasiallehrer, aber er erlebt nichts elementar. „Ich habe kein elementares Gefühl, in meiner Natur", klagt er der Freundin und Geliebten. „Doch, eins kenn ich. Das ist die Schwermut. Elementare Schwermut." Schwermut über den rätselhaften Widersinn des Lebens. Denn das Leben ist widersinnig; widersinnig die Welt, in der man einen süßen Gesang hört: aber „eine Kobra singt und ihr Singen bedeutet den Tod". Eine große Zahl Gestalten und eine Fülle Schicksale variieren diesen Satz: der Vater Bodos, ein pflichternster Kanzleirat, eine Mutter, fast im Leben schon eine selige Madonna, eine kerngesunde, frische Schwester, eine geborene Stamm-Mutter gesunder Generationen, verdammt, allein zu bleiben, ein zarter Freund mit dem Fluche homosexueller Begierden, ein echter Musiker, dem der späte Ruhm nichts mehr nützen kann, ein Mann und eine Frau, die geistig nichts sind, aber eine widersinnige Anziehungskraft haben: denn sie sind nichts als ihr verkörpertes Geschlecht. Mögen immerhin einige Männergestalten etwas Verschwommenes haben, die Frauen, wie die Mutter, die Schwester, die Freundin sind um so plastischer. Der Roman ist nicht nur Rudolf Huchs bestes Werk, sondern einer der besten unter den vielen Bildungs- und Entwicklungsromanen unserer Zeit. — Entwicklungsromane

Die beiden Ritterhelm

Familie Hellmann

Von Rudolf Huchs „Beiden Ritterhelm" und der „Familie Hellmann" führt ein gerader naher Weg zu den Werken seines jüngeren Vetters Friedrich Huch. Auch sie sind Entwicklungsromane, und die Charaktere, die sich entwickeln, Friedrich Huch

Friedrich Huch

sind, ohne daß einer ihrer Schöpfer vom andern angeregt wäre, verwandt: der Renommist Ritterhelm mit dem Renommisten Fox Sintrup, der Typus Bodo Hellmann mit den Typen Peter Michel, Pitt Sintrup, Enzio. Aber was Rudolf Huch, in dem der Kritiker den Gestalter bedrängte, sich erst mühsam erkämpfen, immer neu erkämpfen mußte, nicht als nun dauernden Besitz festhalten konnte, das hat der jüngere Friedrich Huch (geb. 1873 in Braunschweig) schon in seinem ersten Werke: Ruhe, Stäte, einen gelassenen Erzählerton, das Zeichen gesammelter künstlerischer Kraft und geläuterten künstlerischen Geschmacks.

Peter Michel

„Peter Michel" (1901) war Friedrich Huchs erster Roman. Ein „komischer Roman". Er verfolgte den Lebenslauf eines ängstlichen, schüchternen, nicht sonderlich begabten Dorfjungen, dessen Vater ein scheuer Grübler, dessen Mutter robust und energisch, hart und herzlos ist. Peter Michel kommt aufs Gymnasium, er wird Student und Gymnasiallehrer: er bleibt ein Wickel und Knäuel unklarer, wirrer Gefühle. Die Welt bleibt ihm fremd, und wenn eine unklare Sehnsucht ihn einmal mitzutun treibt, da erlebt der rührend Unbeholfene nur allerlei Blamables und muß geprügelt — wörtlich oder bildlich — wieder heimziehen. Er wird schließlich verheiratet und ist wohl der kläglichste Hochzeiter der gesamten deutschen Literatur. Aber zwanzig Jahre später ist er ein Philister, der sich ganz behaglich fühlt, ein gravitätischer Ehemann, der vergeblich auf einen genau so bummeligen Sohn, wie er selber war, losdonnert, und in schulfestlichem Tone preist er vor der zur Gräfin avancierten Freundin, die ihn einst verführte, das hausväterliche Glück, sein braves,

Friedrich Huch

Photographie in Privatbesitz

treues Weib, seine wohlgeratenen, anspruchslosen Kinder als das einzig Rechte, als die „ruhige Selbstbeschränkung, als Einheit in der Vielheit". Feindlich und peinlich oder grotesk und lächerlich, immer unheimlich, eine wachsende Enttäuschung, so erscheint das alleralltäglichste Leben und allerlei rappelköpfiges Volk in allerlei grotesk-komischen Situationen, die Grauen und Lachen erregen, verstärken diesen Eindruck.

Geschwister Wandlungen

Ein ganz anderer Ton beherrscht Huchs nächste Romane „Geschwister" (1903), „Wandlungen" (1905), „Mao" (1907). Sie spiegeln ein unalltägliches, aristokratisches Leben. Ihr Verfasser erscheint als Stilsucher. „Geschwister" und „Wandlungen" gehören zusammen, denn das zweite Buch führt die Schicksale der Personen des ersten weiter, vollendet ihre Erziehung zu schönen Menschen. Ein zeitloses Ideal schwebt Friedrich Huch vor, Gegenwartssorgen wie soziale Probleme oder ähnliche Zeitgedanken bedrängen seine Menschen nicht. Unendlich fern ist ihnen die Welt draußen. Im umhegten gräflichen Parke leben sie wie auf einer weltfernen Insel, mit sich beschäftigt, merkwürdige Menschen mit stillen, aber starken Gefühlen: ein gräfliches Paar, drei Kinder, ein Erzieher und eine Erzieherin. Die Kinder sind Halbgeschwister, denn die Töchter Cornelie und Felicitas sind je eine Erinnerung an die heimlichste Zeit, da Graf und Gräfin sich noch nicht kannten, nur der Sohn, der schöne Jasmin, ist ihr gemeinsames Kind. Wie sich diese Personen seelisch entwickeln, in leiser Zu- und Abneigung wandeln, wie die Kinder sich in ihrem Verhältnis zueinander, zu den Eltern und Erziehern verschieden gruppieren, das ist der Inhalt der „Geschwister". Der Dichter der „Wahlverwandtschaften" mit seiner beruhigenden Diktion, seiner beherrschten Art steht hinter diesem nur scheinbar kühlen Werke, dessen zartlinige Charakterzeichnung doch in der Erinnerung ebenso fest haftet wie die eindringliche und doch nie besonders hervortretende, den Rahmen sprengende Naturlyrik, dessen Ende in beherrschter Ergriffenheit so lange nachklingt: dies Ende, das um die Todesstunden eines naiv-schönen Kindes und um die verlassenen späteren Tage zart wehmütig lyrische Schleier legt.

Mao

Parallelschicksale und -entwicklungen gestalten die „Geschwister" und die „Wandlungen"; „Mao" gestaltet nur ein Knabenleben: das Leben und Ende eines sensitiven Kindes aus altem Geschlechte, das in einer ferneren und einer fremderen Welt lebt. Seine seelische Heimat ist das uralte Vaterhaus, dessen viele große verlassene Räume der Knabe mit den Gebilden seiner wonnigen und grausigen phantastischen Träume bevölkert. Was ist ihm der Vater, der Lebenstüchtigkeit von ihm will, was die etwas komödiantenhafte ältere Schwester, was selbst die Mutter, die sein Wesen dunkel versteht?! — Fremd sind sie seiner Seele, die nur eine Heimat hat, die Quelle zugleich und das Ziel seiner verworrenen, dumpfen Sehnsucht und Traurigkeit, das alte Haus, seine innere Welt. Die Menschen, das Leben erscheint ihm maskenhaft, gliederhaft mechanisch, zu Nebel verdichtet. Einmal sucht er einen aus jener Welt herüberzuziehen, einen Freund. Aber sowie er ihn kennen lernt, nicht mehr aus der Ferne verehren darf, beginnt er ihm fremder zu werden, ihn gar zu hassen. Sein Idealbild liebt er, nicht die Wirklichkeit, Mao liebt er, das verblichene uralte Knabenbild über seinem Bett, mit dem er einen seltsamen Kult treibt. Man nimmt ihm das Bild, man verkauft das Haus, man legt es nieder: da erfüllt sich sein Schicksal: die Stimmen der Tiefe und Ferne rufen ihn, im fahlen Frühlicht finden ihn Arbeiter tot im Abgrund. Die fremde Sehnsucht zum Tode, der er unverstanden in Mao gehuldigt, hat sich erfüllt.

Friedrich Huch

Pitt und Fox

Nach diesen Werken, in denen fremde Gesetze die Seelen zwingen — auch die hundert Traumaufzeichnungen „Träume" (1904) gehören zu ihnen —, kehrt Friedrich Huch mit „Pitt und Fox. Die Liebeswege der Brüder Sintrup" (1908) zurück zu der Art des „Peter Michel". Der Ernst ist wieder durch Komik gemildert. Ja die Komik ist in den Szenen, die Fox, der naive, selbstsichere, selbstgläubige Renommist, der immer wieder obenauf ist, und in den Szenen, die Pitts und Fox' lockerer Vater, die Fräulein Nippe, die närrisch neugierige, närrisch besorgte, närrisch „poetische" alte Jungfer beherrschen, sogar bis zur Grenze des Burlesken und Possenhaften gesteigert. Die ernsteren, künstlerisch schwerer wiegenden Teile beherrscht Pitt, ein jüngerer, begabterer, geistig stärkerer und vielseitigerer Bruder von Peter Michel, den seine unbürgerliche Anlage vor jedem Versinken ins Philistertum bewahrt. Kein Beruf hat ihn ganz, kein Mensch hat ihn ganz. Wie als Kind schon in keiner Stube, so ist er später in keiner Stadt, keiner Beschäftigung, keiner Seele lange daheim. Wo er stärkere Bande fühlt, entwindet er sich, seinem wechselnden Gefühle mißtrauend. Er quält ohne Wissen und Willen, die Liebe streift ihn nur, sie fesselt ihn nicht, die Liebe keiner Stillen, Verschlossenen, keiner Starken. Bis endlich — in den schönen Schlußseiten des Romans — die sanft entschiedene Elfriede van Loo, zu der es ihn immer noch am längsten hingezogen hatte, nach Jahren der Trennung und Ernüchterung sein Leben in ihre Hand nimmt, entschlossen, alles, was da komme, zu tragen:

„Wie ein stilles Wasser floß die Zeit hin, so still und milde wie draußen jetzt die Tage waren. Der Sommer war vorüber, aber ein leises Leuchten lag über der Erde, über den Feldern und allen Bäumen, der Himmel war klar, hellblau und kühl, und doch wärmte die Sonne fast wie im Sommer. Leise begann das Laub sich bunt zu färben, und durch die Luft zogen feine, silberne Fäden, die sich glänzend in der Ferne verloren.

Elfriede fühlte in Pitts Wesen eine innere Wärme, die nie ganz auf die Oberfläche drang, sie fühlte, daß er sie so liebte, wie er überhaupt zu lieben fähig war, und eines Tages sagte er es ihr selbst. —

Sie war zu ihm herangetreten und hatte in leiser Zärtlichkeit ihren Kopf an seine Brust gelegt. — Könnten wir denn nicht ganz zusammen bleiben? fragte sie mit ruhiger, verhaltener Stimme, scheint es dir denn so ganz, ganz unmöglich? —

Er machte sich los von ihr. Elfriede! sagte er, du weißt nicht, was für ein Mensch ich bin; es ist ganz, ganz unmöglich. — Doch, doch sagte sie, ich weiß alles. — Nein, du weißt es nicht, wie haltlos, wie unbeständig ich bin. Mir ist es jetzt, als liebte ich dich; ich fühle es stärker als ich Herta gegenüber fühlte; aber ich kenne mein Gefühl, ich weiß, daß es nicht standhält. Ich empfinde zuzeiten gegen die allernächsten Menschen so, daß ich im Zweifel bin, ob ich überhaupt irgendeines Gefühles fähig bin. Es liegt nicht an den Menschen, es liegt nur an mir, an der Zusammensetzung meines Wesens. Du stehst mir jetzt unendlich näher als damals, wo wir zum erstenmal zusammen waren, ich weiß: Wenn ich das Leben mit jemand leichter ertragen kann, als ganz allein, so bist du es; eine Zeitlang wird es scheinen, als seien wir beide glücklich; dann kommt wieder langsam jenes halb wahnsinnige Gefühl über mich: Mich herauszureißen aus allem, was mich bindet! — Es soll dich nichts binden, sagte Elfriede, du sollst das Gefühl behalten frei zu sein, durch nichts gebunden. Du sollst gehen können wann du willst, du sollst nicht immer bei mir bleiben; ich weiß; nur wenn du das Bewußtsein deiner Freiheit hast, kannst du dauernd mit einem Menschen zusammen sein. Und wenn die schlimmen Zeiten kommen, wenn du wirklich gehst, so weiß ich: du wirst zurückkommen, ich werde immer die sein, die dir am nächsten steht. — Pitt hob den Arm: Du kannst es nicht ertragen, du wirst Bitterkeit gegen mich empfinden,

du wirst es fühlen, wie egoistisch, wie herzlos ich im Grunde bin. Du sollst dich nicht täuschen lassen durch meine Worte: ich sagte dir, du ständest mir am nächsten von allen Menschen. Genau dasselbe habe ich einst zu Herta gesagt, und ich weiß: ich habe damals mich und sie selbst betrogen. Herta war für mich nichts anderes, als das, was der Ast, der über den Fluß hängt, für einen ist, der auf den Wellen treibt. Ich klammerte mich an ihn, ich suchte mich aufs Land zu ziehen. Kaum war ich ein wenig trocken, kaum hatte ich die Erschöpfung etwas vergessen, verlor ich alle Dankbarkeit, wollte ich wieder zurück in den Strom, ging mich der Ast im Grunde nichts mehr an. Ich suchte mich vor mir selbst zu täuschen, mir einzureden, das alles sei nicht wahr. Herta fühlte es aber ebenso deutlich wie ich, nur hatte sie mehr Mut und Klarheit, und machte da ein Ende, wo ich immer flicken und wieder flicken wollte. Dann bildete ich mir ein — wie früher schon in ähnlichen Momenten: ich liebte dich — um nicht so völlig leer und gefühllos vor mir selber dazustehen: Elfriede! Glaube nicht an mein Gefühl, es ist nur Täuschung und Halbwahrheit. Du weißt nicht, an was für einen Menschen du dich ketten willst, all deine Liebe würde nicht hinreichen das Leben mit mir zu ertragen. — Nur dann, sagte Elfriede, wenn ich fühlen würde, daß alles wahr ist, was du sagst. Aber es ist nicht wahr! Zuvor hast du gesagt: du liebst mich so, wie du einen Menschen nur lieben kannst, und jetzt, wo ich hierauf weiter bauen will für mich und für dich, widerrufst du alles, setzest du alles in ein zweifelhaftes Licht. Pitt, daraus sehe ich, daß dein Gefühl zu mir ein echtes, tiefes ist; es packt dich eine Angst der Verantwortung, und nun widerrufst du alles, weil du mich zu sehr liebst um mir ein Schicksal zu bereiten, das nur in deiner Angst besteht! — Ja, sagte er, so ist es; ich will nicht schuld sein, daß du unglücklich wirst. Herta ist nicht unglücklich geworden, aber sie hat auch die Kraft gehabt, frühzeitig genug alles durchzuschlagen, und dann liebte sie mich lange nicht so wie ich fühle, daß du mich liebst! — Du redest immer von Hertas Stärke — ich kann dies nicht als Stärke empfinden, ich fühle mich viel kräftiger als sie, denn meine größere Liebe macht mich stärker gegen alles, was mich treffen kann. Alle Zeiten scheinbarer Entfremdung, die zwischen dir und mir kommen können — und sie werden kommen — werde ich ertragen in der Gewißheit, daß du dich stets, stets zu mir zurückfinden wirst. Wir werden Kinder haben, und in ihnen werde ich dich selber wiederfinden, und du vielleicht auch mich. Du siehst mich noch zu sehr mit den Augen, mit denen du mich früher sahst: ich bin kein junges Mädchen mehr, voller Ideale und Ansprüche, meine Liebe zu dir ist eine andere geworden als sie war. Ich wollte dich vergessen, mehr als ein Menschenschicksal hat sich mit meinem eigenen gekreuzt — und ich habe es erfahren, daß der Weg aus ihnen immer wieder zu dir zurückführt. Ich bin geläutert worden und komme wieder zu dir: ich weiß alles, alles, wie es werden wird, aber dies alles zu tragen bist du mir wert, denn nie war ein Mensch da, den ich so liebte, und nie, nie wird jemand in mein Leben treten, zu dem ich so empfinden könnte wie zu dir. Mir ist ja, als kennte ich dich, so lange ich überhaupt nur denken kann! — Du weißt es nicht, Elfriede, was du auf dich nehmen willst! — Ich weiß alles, und ich nehme es auf mich. — Sie war zu ihm getreten und sah ihm in die Augen. Da zerlöste sich alles in ihm in einem Gefühl unsäglicher Dankbarkeit, er sank fast an ihr nieder. — Ich will es versuchen, Elfriede, und wenn du mir hilfst — mein Gott, wenn nicht alles tot und wüst ist in mir — o Elfriede, wenn ich noch mit dir zusammen glücklich würde! —

Du wirst es, soviel du überhaupt glücklich werden kannst! Und ich mit dir! — Und deine Kunst, was wird aus deiner Kunst? — Die wird mir doppelt wert werden, denn ich werde mich viel an sie halten müssen. — Elfriede, ich schäme mich, wenn ich dich so reden höre; bin ich denn wirklich so fürchterlich, wie ich mir selbst erscheine? — Sie lächelte: So lange du so fragst, bist du es nicht. — Er legte seine Hände um ihr Haar und küßte sie. — Du bist stark und kräftig, sagte er, und deine Kinder werden es auch sein, wenn sie dir nachgeraten. Du wirst mit ihnen jung bleiben und leben, und ihr alle werdet kräftiger und stärker sein

als ich. — Seine Augen sahen über Elfriede hinweg ins Abendrot; er schwieg, und wie zu sich selber sagte er nach einer Weile langsam: In einem aber werde ich sie alle überholen; einen nach dem andern werde ich hinter mir lassen, denn ich fühle es: Ich werde ur-uralt."

Enzio

In der Reihe der Huchschen Werke steht Huchs letzter Roman „Enzio" (1910) in der Mitte zwischen der Gruppe „Peter Michel" und „Pitt und Fox", und der Gruppe „Geschwister", „Wandlungen", „Mao". „Enzio", ein „musikalischer Roman", wie der Untertitel sagt, ist zweifellos dasjenige Werk von Friedrich Huch, das den besten Einblick gibt in die Fülle und Tiefe seiner geistigen Interessen, das zeigt, daß der Intellekt des Dichters nicht geringer ist als sein Kunstverstand und seine künstlerische Kraft. Was hier in Briefen und Gesprächen über alte und neue Musik, alte und neue Musiker gesagt wird, das ist nicht nur subjektiv, d. h. künstlerisch an seiner Stelle wahr, sondern auch objektiv kritisch-richtig. Neben solchen in Dichtung umgesetzten geistigen Werten fesselt Huch hier wie früher durch eine Reihe vollendeter Charakterzeichnungen. Der tragische Held Enzio ist wie Pitt ein Zeittypus. Huch stattet einen jungen Künstler mit seltener Schönheit und bestechender Liebenswürdigkeit aus: alle Menschen müssen ihn lieben. Aber Huch versagt ihm eines: den Halt steter Gefühle, nicht den Willen, aber die Kraft zur Selbstzucht. Enzio ist der Sohn eines flatterhaften Vaters; früh hat ihn die Liebe, aber heute liebt er die, morgen jene, übermorgen beide zugleich: „etwas Zerrendes" ist jeder Liebe beigemischt. So zerstört er sein und anderer Leben, und sein Schicksal ist entschieden, als sich die eine, die vornehm-reine, die ihn retten könnte, von ihm scheidet. Der Glaube gewinnt über ihn Macht, seines Vaters Schicksal wiederhole sich schlimmer in ihm; so sieht er „Dinge unentrinnbar voraus, die noch als Fragen in der Zukunft schwebten". Er sieht sich gescheitert als Mensch, „ein treuloses ‚Sichgehenlassen' würde ihn sein ganzes Leben lang beherrschen", und gescheitert als Künstler, er glaubt wie sein Vater ein Eklektiker zu sein. Aber er mag nicht in dessen „seichter, halb resignierter Zufriedenheit" sein Leben führen: er wählt den Tod. Man deutet den Roman falsch, wenn man von einer nur losen Verknüpfung zweier verschiedener Probleme, des frühen Zusammenbruchs eines Künstlers aus Mangel an Begabung und des frühen Zusammenbruchs eines Menschen aus Mangel an Zucht redet: die Talentfrage bleibt unentschieden. Aber selbst diesen oder jenen Mangel zugestanden, die Romandichtung bliebe trotzdem eines der besten Werke des letzten Jahrzehnts. Seine Sprache hat seltene schlichte Schönheit und Kraft, die innere Verbindung der äußerlich scheinbar losen Teile ist ganz fest, und in den Frauengestalten, einer Mutter wie Cäcilie, auf die der Dichter die schwerste Last legt, einem Mädchen aus dem Volke wie dem Bienle, der Wagnermeistertochter, die sich Enzio freudig hingibt und freudig opfert, einer Irene, der hoheitsvollen unberührten Tochter des berühmten Bildhauers, die sich Enzio versagt, gelingen Friedrich Huch Gestalten, bei denen man, ohne superlativistisch zu werden, zum Vergleich ruhig Goethe und Keller nennen darf.

Siebentes Kapitel

Hanns Heinz Ewers

Halb ein Ende, halb ein Anfang, so steht am Ausgang der deutschen Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts E. T. A. Hoffmann; es ist kein Zufall, daß er der letzte Anreger der heutigen „Neuromantik" ist. Nicht der einzige: denn stärker als einst auf seine Kunst wirken auf die heutige ihm entsprechende Kunst literarische Einflüsse. Seine ausländischen Nachfolger, Edgar Allan Poe in Amerika, in Frankreich Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, der Graf de Villiers de l'Isle Adam, die Hoffmanns Phantastik ins Grausame verkehrten, wirken nun auf die deutsche Literatur zurück. Allerlei Einfluß alter und neuerer dämonischer und satanischer Kunst wie der Ideen Carducci's, Huysmans', Przybyszewskis, und der späteren Werke Maupassants kommen hinzu, und es ist selbstverständlich, daß auch der veränderte Stand der heutigen Wissenschaft und Technik, ihr erdrückendes Detail, und die willkommene Ausnutzung der leichteren Verkehrsverhältnisse zu allerlei Studien und Experimenten der Kunst der neuen Anhänger Hoffmanns ein verändertes Gesicht geben.

Hanns Heinz Ewers

Vorgänger

Die „seltsame Geschichte" in Deutschland

Die ersten Bücher, die die Kunst der „seltsamen Geschichten" in Deutschland verkünden, stammen von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Ihnen folgen bald mehr, von denen der Traumzeichner Alfred Kubin und Karl Hans Strobl die bedeutendsten sind. Es läßt sich noch nicht erkennen, ob sich aus dieser Bewegung mehr entwickeln wird als eine der vielen literarischen „Spezialitäten" unserer Zeit. Es genügt einstweilen, diese Kunst durch einen ihrer Führer, durch Hanns Heinz Ewers, zu charakterisieren.

Entwicklung von Ewers

Ewers (geb. 1871 in Düsseldorf) wurde zuerst durch das Überbrettl als Dichter und Rezitator bekannt. In einem recht lesenswerten Büchlein („Das Cabaret" 1905) hat er seine Geschichte dargestellt. Satiren in Märchenform, die er zum Teil zusammen mit Theodor Etzel verfaßte, waren seine frühesten Werke. Er kam dann von der Satire und Groteske zur Mystik und Symbolik E. T. A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes, über den er 1905 einen Essay erscheinen ließ. Sein unbestimmter Drang zum Sonderbaren, Seltsamen, Unalltäglichen, das sein Intellekt sich doch begrifflich zur erklären suchte, fand hier die Anregung durch die Literatur, die er im Leben auf weiten Reisen suchte — in dem Reisewerke „Mit meinen Augen" ist ein Teil der Reisen beschrieben. Bewußt geht er, wirklich und bildlich, in „ferne, unbekannte, unbewußte Lande". Denn unsere Literatur, unsere „alte" Literatur, braucht, wie Ewers meint, neue Stoffgebiete. Die Technik, die Form, der Stil muß heute den Stoffmangel ersetzen, „und sie können es bis zu dem Maße, daß wir vollendete Kunstwerke haben, deren stoffliche Erfindung ein Minimum ist. Ein einziges uraltes Thema finden wir tausendmal behandelt; es ist dann die Sache des Künstlers, ihm immer neue Seiten und Möglichkeiten abzugewinnen: wenn auch das schließlich nicht mehr geht, es in einer Form zu geben, die für alles andere entschädigt. Aber man macht aus der bittersten Not eine Tugend, wenn man behauptet, das Stoffliche verachten zu können."

Forderung neuer Stoffgebiete

In zwei Sammlungen „seltsamer Geschichten" mit den programmatischen Titeln „Das Grauen" (1907) und „Die Besessenen" (1908) und in dem Romane „Der Zauberlehrling" (1910) sucht Hanns Heinz Ewers seine Forderung, „stofflich neu zu tönen", zu erfüllen. Ihr Schauplatz ist gern der jeweilige

Das Grauen
Die Besessenen

Hanns Heinz Ewers

Nach dem Bild von Frau Jina Ewers-Wunderwald, gemalt am Gardasee, als der Roman „Der Zauberlehrling" entstand. Das Bild personifiziert zugleich den Frank Braun in „Val di Scodra"

des Reisenden in Europa, Asien, Amerika. Ewers schildert etwa eine Art menschlichen Hahnenkampfes in Andalusien oder eine grausame sinnenbrünstige Kultusnacht auf Haiti. Er erzählt die Rache eines alten Chinesen, eines Herrn und Künstlers, an einem Fremdenlegionär, der den Kreuzestod sterben muß. Er berichtet von einem Baron, in dem eine männliche und weibliche Seele im Kampfe lagen; es ist nicht wahr, daß er durch Selbstmord fiel: vielleicht brachte der Mann die Frau oder die Frau den Mann um, jedenfalls „das andere wollte man töten". Oder Ewers erzählt von der seltsamen Liebe des Malers zu der seit mehr als zehntausend Jahren in Eis eingeschlossenen geheimnisvoll ins Britische Museum eingeschmuggelten Schönen. Oder ein Internierter einer Irrenanstalt sucht in einem Bericht an den leitenden Arzt zu beweisen, daß er sich mit Recht als Orangenbaum fühle.

Gedankengehalt der „seltsamen Geschichten"

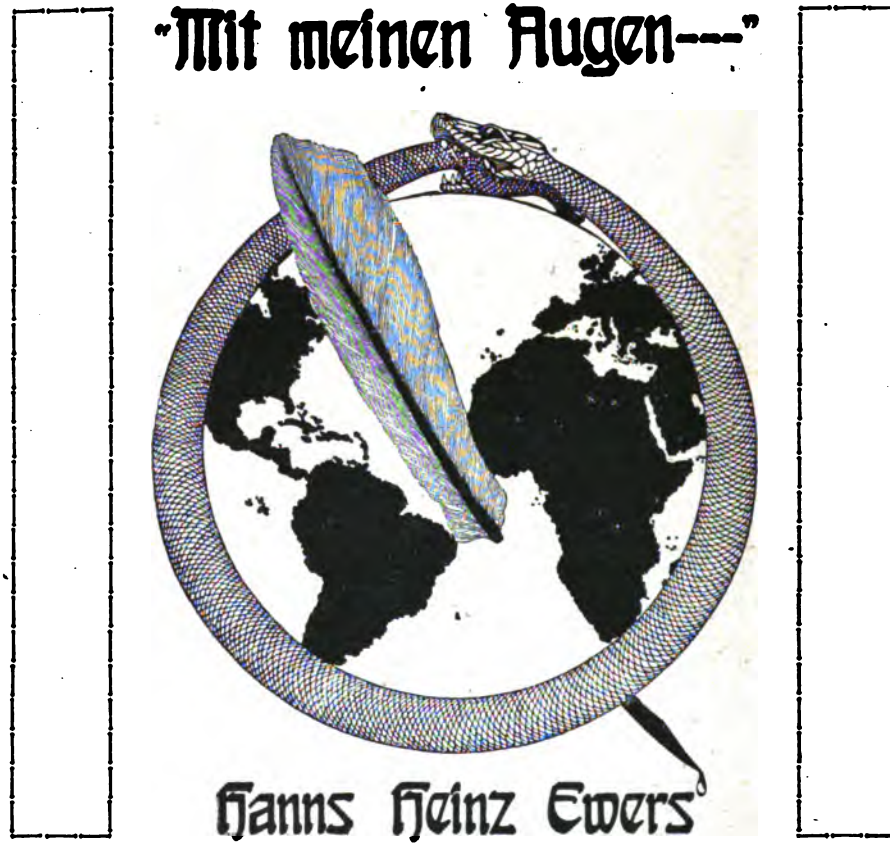
Das klingt zunächst nur grausam, grotesk, exzentrisch, gruslig. Und gewiß hat Ewers auch ein paar reine Gruselgeschichten und Grotesken geschrieben. Seine Absicht aber ist es nicht. Schon die Motti zu allen Erzählungen und die kleinen Zusatzüberschriften zu den Haupttiteln des Bandes der „Besessenen", Überschriften wie „Liebe", „Das Blut der Väter", „Lilith", „Letzte Kultur", „Logos", „Das andere Ich", „Der Gott" unterstreichen, daß diese Geschichten alle symbolisch gemeint sind. Ewers möchte Blicke in letzte Erkenntnisse tun lassen. Es sind für ihn Blicke in letzte Abgründe: „was die Götter gnädig verdecken mit Nacht und Grauen", gerade das begehrt er nach einem eigenen Bekenntnis zu schauen. Daher seine Liebe für alle Gebräuche, die in der Urzeit wurzeln, daher seine Darstellung ataviſtischen Gefallens an Blut und ekstatischen Greueln, daher sein sicher einseitiger Hinweis: Religion, Grausamkeit und Wollust ist eins. Er liebt es, seine Geschichten zu kommentieren oder kommentieren zu lassen. Wenn der Maler Llewellyn die Eisjungfrau, die er aus dem Eisblock löst, malt und von Begehren nach ihr erfaßt wird, so soll das nichts anderes sein als die Überwindung von Raum und Zeit, der „Sieg der menschlichen Schönheit über die Unendlichkeit", wenn dann die Eisjungfrau unter seinem Hauche zu schleimigem Gallert zerfließt, so ist das die Rache der „Riesin Zeit", die den großen Künstler, der „einst geglaubt hatte, die Unendlichkeit mit Füßen treten zu können", in ein „armes, wahnsinniges Menschlein" wandelt. Wie die alten Romantiker möchte auch Ewers Poesie, Philosophie und Religion vereinigen. Einen letzten Ursprung alles Geschehens kennt darum der Schreiber des „Tagebuches eines Orangenbaumes". Ihm ist es ein „knabenhafter Unfug, die Materie als etwas Wirkliches zu fassen". Das Primäre, das einzig Wirkliche, ist der Gedanke — „Gott" nennt ihn der Theosoph, „Seele" der Mystiker, „Bewußtsein" der Arzt.

Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger

Diese Idee von der Macht des Gedankens ist denn auch das Hauptthema des umfangreichsten Werkes, des Romans „Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger". Ein Deutscher, Frank Braun, kommt in ein hohes weltabgeschiedenes Bergdorf, in dem von Zeit zu Zeit die Flamme der religiösen Ekstase lodert. Ein Ort, recht für ihn geschaffen. Denn seine Augen, „verträumte, phantastisch verirrte Späher aus Seelenland, wo alle Sehnsüchte wohnten", begehren nach dem Wunderbaren, seine Hände, wilde, grausame Hände finden hier einen Menschenteig zum Kneten. In aller geheimnisvollen, schwärmerischen, ekstatischen Kraft wittert er das Böse, aber er liebt es, es soll nicht zugrunde gehn, ehe es gelebt hat: was die Erde gibt, dünkt ihm häßlich und klein, was die Hölle, groß und schön, und alles ist schön, was groß ist. „Meine Tugenden sind meine schlimmsten

Hanns Heinz Ewers

Sünden, und meine größten Sünden waren immer Tugenden", sagt er im Nietzschetone. Und er beginnt zu experimentieren, Gott, Schicksal zu spielen. Die Menschen von Val di Scodra sollen wie Tiere durch einen Reifen springen. Er suggeriert einem harmlosen Bußprediger, er sei der Prophet Elias, Buße tue es nicht allein, Blut der Geißelung verlange Gott von den Verfolgern des Teufels. Er suggeriert seiner Geliebten, sie sei eine Heilige und werde das Wunder der Stigmatisierung erleben. Und es geschieht: es beginnt ein



Umschlagzeichnung von Ilna Ewers-Wunderwald

Verlag von Konrad W. Mecklenburg in Berlin

„Hexensabbat und Tanz aller Wahne". Nun hat er vor sich, wonach er sich sehnte, das ganze Dorf ist ein einziges gewaltiges wildes Tier. Aber er ist nicht sein Meister: ein Zauberlehrling nur, wird er die gerufenen Geister nicht los. Seine hypnotischen Kräfte versagen. Er muß zusehen, wie seine Geliebte, „die Heilige", sich ans Kreuz heften läßt, er wird gezwungen, sie und ihr Kind mit einer Heugabel zu durchstechen. In wahnsinniger Angst flieht er; der sich vor kurzem noch für einen Sieger, einen König, einen Gott hielt, ist nun auch ein armes Menschlein. Nach der Tragödie der entfesselten Urkräfte muß er sich mit der kleinen menschlichen Komödie begnügen, daß eine mit einem Grafen verlobte schöne Jüdin ein Kind von ihm will.

Man kann gegen diese orgiastische Kunst stoffliche Bedenken haben, man kann in ihr disparate Elemente finden, den Satiriker nicht immer im Gleichschritt mit dem Mystiker, den Skeptiker an alten Wundern nicht im Gleichschritt mit dem Gläubigen neuer Wunder, man kann Ewers' Offenbarungsphantasien mehr für Intellektspiele halten: früheren Dichtern und Philosophen war das Menschenleben ein Gottestraum, ihm ist es (in „C. 3. 3.", der Unterredung mit Oskar Wilde) ein Traum, den irgendein absurdes Wesen von uns träumt, Früheren war Gott das Ziel, ihm ist er ein Atavismus und der Satan mit Carducci der Lichtbringer, man kann das seit Nietzsche beliebte Messen des gegenwärtigen Menschen an Entwicklungsursprüngen, die gern als neue Möglichkeiten ausgegeben werden, bedenklich finden — aber auch den in diesen Fragen kritisch gegen Ewers Entscheidenden kann doch seine Darstellungskunst fesseln. Man gibt sich dem Seltsamen gefangen, das Sonderbare erscheint natürlich, tausend Einzelerfindungen — die starke Seite seiner Phantasie — reizen, und man ist überrascht, daß die sich so natürlich fügenden Sätze erst das Ergebnis „einer Qual, eines martervollen Ringens mit dem Stoffe" sein sollten. Der Inhalt ist Ekstase, ein wollüstiges Sichversenken in das „Unbestimmbare, Unbegrenzte", Unbewußte, die Darstellung ist ein kühler Sachstil. Mit logischen Beweisen oder mit der Bilderfülle eines für möglich hingenommenen Erlebnisses sucht Ewers mit Glück die Vorstellung zu erwecken, daß man „wie ein Blinder in einer höchst wunderbaren Schreckenswelt lebe", „von deren Existenz" man „bisher keine Ahnung hatte".

Dritter Abschnitt

Das Drama

Das Drama

Wie die Werke der lyrischen und der erzählenden Kunst, so sind auch die Werke der dramatischen Kunst des letzten Jahrzehnts der Ausdruck noch mannigfach miteinander ringender Kräfte. Ein Geständnis völliger Ratlosigkeit, eine Bankrotterklärung der Form des großen Bühnenwerkes leitet die Zeit unglücklich ein: das Überbrettl. Aber die alte Sehnsucht nach dem großen Drama und dem großen Dramatiker kehrt dadurch eher verstärkt und inniger wieder. Aus dem alten Lager des Naturalismus erwarten ihn wenige: aber gerade starke dramatische Talente (namentlich Komödientalente) wie der früh verstorbene Dichter des „Kater Lampe", Emil Rosenow, wie Fritz Stavenhagen, wie Karl Schönherr kommen aus dem Naturalismus. Eher soll die Neuromantik den großen Dramatiker bringen: Hugo von Hofmannsthal und seine Schule bezaubern Kritik und Publikum. Daß ein Drama wie Ernst Hardts „Tantris der Narr" zwei Schillerpreise gewinnen konnte, ist nur aus einer Suggestion zu erklären: einer Suggestion, die das selbstherrliche sinnliche Wort heute ausübt und eben, verbunden mit der Kunst strenger Gebärden, den feierlichen Mysterien des mönchischen Eduard Stucken zu Erfolgen verhilft. Gegen beide Richtungen, gegen den Naturalismus wie gegen die Neuromantik wendet sich ein Ideengrotesskünstler wie Wedekind, wenden sich Dichter wie Wilhelm Schmidtbonn und Herbert Eulenberg. Ihr Ideal ist Shakespeare und sein Leidenschaftsdrama: „Der Mensch als Opfer seines Dämons — des Dämons Leidenschaft" das ist ihr Ziel. Und auf wieder anderem Wege suchen Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski das neue Drama: ein neues klassisches Drama, erwachsen aus den seit Hebbel vergessenen dramatischen Formgesetzen. Unabhängig von ihnen wollen auch andere wieder an Hebbel anknüpfen, so etwa Otto Erler mit seinem „Zar Peter". Auch Friedrich Bartels gehört mit seinem „Widukind" in diese Reihe. Das historische Drama findet wieder Verteidiger ebenso wie die Weltanschauungsdichtung: für beide kann Hanns von Gumppenberg als Typus gelten. So ändert sich das Bild vom Drama der Gegenwart von Tag zu Tag immer wieder neu. Emanuel von Bodman, Otto Hinnerk, Leo Greiner, Carl Albrecht Bernouilli, Heinrich Lilienfein, Julius Bab, Otto Falckenberg, Emil Ludwig, Ernst Reinmann, Friedrich Freksa, Hans Kyser — so viel neue Namen, so viel neue Versuche neue Wege zu finden. Ist einer der rechte?

Erstes Kapitel

Das Überbrettl

Das Überbrettl

Das französische Urbild

Paris, genauer der Montmartre ist die Heimat der künstlerischen Cabarets. Hier stand zuerst der 1881 von dem Maler Rodolphe Salis eröffnete „Chat Noir", hier das von Aristide Bruant gegründete Cabaret „Le Mirleton". Bohemiens aller Art, Literaten, Maler, Musiker trafen sich anfangs wöchentlich einmal; von Bohemehaß und Bohemeverachtung erfüllte Lieder wurden vorgetragen, ein Komponist begleitete. Der Raum war klein, die Wände waren mit verwegenen Karikaturen der ersten französischen Karikaturisten geschmückt. Auch als die Zahl der Gäste wuchs, als täglich das Cabaret geöffnet war, als es zum guten Tone der Gesellschaft gehörte, im neuen originellen Haus des „Chat Noir" in der Straße Victor-Massé oder im „Mirleton" auf dem Montmartre gewesen zu sein, änderte sich wenig am Programm: soziale Satire auf eben die Gesellschaft von eleganten Philistern, die als Zuhörer sich gruseln lassen wollten, sexuelle Gewagtheiten füllten den Hauptteil, aber dazwischen ließ leise Lyrik, französische Sentimentalität, allerlei mimische und pantomimische Kunst die Verdutzten etwas aufatmen.

Entwicklung des deutschen Überbrettls

Als in Frankreich die Bewegung schon künstlerisch im Sinken war, da erwachte in Deutschland der Nachahmungstrieb. Stilpe, der Held von Bierbaums Roman, verkündete zuerst die Idee eines künstlerischen Tingeltangels. Seine Ideen und Begründungen nahm dann, gemildert und ihres höhnischen, frivolen, oppositionellen Bohemecharakters entkleidet, Ernst von Wolzogen auf: außer Stilpes Ideen hatten ihn Versuche des Dänen Holger Drachmann zum Nachdenken über die Möglichkeit eines künstlerischen Cabarets gereizt. Und zäh warb er für diesen Gedanken, bis er 1900 am Ziele war. Wolzogens Liebe war echt: er selbst hatte das künstlerische Brettl — das Überbrettl, wie er es nannte — nicht nötig. Er war damals 45 Jahre alt, und ein seit langem bekannter, mit der jüngstdeutschen literarischen Bewegung früh hochgekommener Autor. Sein Bohemedrama „Das Lumpengesindel" (1892), seine zahlreichen Adelsromane, sein Musikerroman „Der Kraft-Mayr" (1897), der den Kreis Liszts und Wagners in Weimar porträtierte, seine Absage an den reaktionären Adel in der Kampfbroschüre „Linksum kehrt!" (1895), komische Werke wie „Die Gloria-Hose" und die „Geschichten von lieben, süßen Mädeln" (1897) hatten viele Kreise zu interessieren gewußt, und eben hatte Wolzogen in dem Roman „Das dritte Geschlecht", einer Satire auf die Emanzipierte, das erfolgreichste Werk seines Lebens geschrieben. Aus allem sprach ein erstaunlich vielseitiges künstlerisches Temperament, nur kein starker, sicherer und tiefer Gestalter. Die Schnurre und die an sie streifenden Dichtungsarten waren ihm am besten gelungen, er erzielte die reinsten Wirkungen da, wo das Werk, die Szene, die Situation ein Beispiel zu seinem Bekenntnis zu sein schien: „Menschen und Dinge, über die man nicht lachen darf, die kann man auch nicht lieben." Dieser Mann war kein Salis, kein Bruant: so mußte das deutsche „Überbrettl" etwas ganz anderes werden, als sein Muster, das französische Cabaret, es ward etwas ganz anderes aber auch gegen Wolzogens Willen. In Frankreich bestand eigentlich das Brettl früher, als Salis seinen „Chat Noir" eröffnete, die Künstler schufen die Idee, ein Raum fand sich, ein Publikum: in Deutschland sollte die Idee Künstler und Publikum erst locken. Aber Wolzogen fand außer wenigen wie Hanns Heinz Ewers keinen Dichter,

Ernst von Wolzogen

Vergleich des Wolzogenschen Überbrettls mit dem französischen Urbilde

Ernst von Wolzogen

Phot. von E. Bieber in Berlin 1898

der selbst seine Werke vortrug, er war auf Schauspieler und Varietékünstler angewiesen. Der „Chat Noir" war eine enge Künstlerkneipe, Salis und Bruant waren zugleich Kneipwirte, Wolzogens „Überbrettl" war ein Theater, Wolzogen sein Direktor. Im „Chat Noir" und im „Mirleton" gab sich Natur: nicht anders wie er auf der Straße ging, trat Aristide Bruant auf, in hohen Stiefeln, einen breitrandigen Filzhut auf dem Kopfe, eine breite rote Leibbinde malerisch umgeschlagen, ein Faß war sein Podium; in Berlin kostümierte man sich, man steckte sich in Biedermeierkostüme. Blutiger Hohn war die Seele der Pariser Gesänge, die Muse des „Überbrettls" sollte nach Wolzogens Ankündigung lieber die lustige als die tragische Maske vornehmen, lieber „den Saum lüpfen und ihre zierlichen Füßchen sehen lassen", das häufigst wiederkehrende Motiv der Hausmusik sollte das „Klingklang der Gläser und das kecke Trallala sein". Es lag eine Umschmeichelung des Publikums und der Zeit in Wolzogens Ankündigung und in der Einleitung Bierbaums zu der Auswahl seiner „Deutschen Chansons", der deutschen Brettl-Lieder. Die heutige Menschheit sei nun einmal nicht mehr fähig, „großen dramatischen Zusammenhängen zu folgen", der heutige Stadtmensch habe Varieténerven, er könne nicht mehr „sein Empfindungsleben für drei Theaterstunden auf einen Ton stimmen", er wolle „Abwechslung — Varieté", Wissenschaft und Kunst „in kleinen Dosen und in buntem Durcheinander", von allem „wenigstens ein

Überbrettl

Zeichnung von Th. Th. Heine

„Sehen Sie wohl, Herr von Schiller, ich habe es ja gleich gesagt, Ihr ‚Lied von der Glocke' wird erst dann von der Volksseele in seiner ganzen Tiefe empfunden werden, wenn Sie es selbst vortragen und dabei eine brennende Petroleumlampe balancieren" Simplizissimus, Jahrg. VI (1901/02), Nr. 28

Ernst von Wolzogen

Kosthäppchen". Der Künstler dürfe dem Zuge der Zeit zum Varieté sich nicht entgegenstemmen, er müsse das Varieté veredeln, aber das Unterhaltungsbedürfnis des heutigen Menschen befriedigen. Das so umworbene Publikum, die „erheiterungslustige Menge" dekretierte dann bald, sie fand Gefallen an Bierbaums „Lustigem Ehemann", sie wollte Läppisches, Pikantes und Sentimentalität. Wohl wehrte sich Wolzogen, aber er war machtlos, machtlos gegenüber dem Publikum, machtlos gegenüber dem Zensor, der auch den Versuch einer harmlosen Satire schon unterdrückte, machtlos den Mächten gegenüber, die die Überbrettlbewegung als Geldgeschäft ausbeuteten: blinder Idealist, der er war, ward er endlich das Opfer eines Geschäftsmanövers. Und ähnlich erging es Liliencron, dem künstlerischen Leiter des „Bunten Theaters", unter Qualen hielt er aus, während Bierbaum in seinem Trianon-Theater gerade einen Tag Direktor war. Ein Greuel war die ganze einen Winter lang bejubelte Maskerade den ernsten Künstlern: in der Münchener „Gesellschaft" protestierte Dehmel energisch gegen die Verbrettelung seiner Gedichte in den „Deutschen Chansons", gegen die Ausnutzung seines geistigen Eigentums zu Geschäftsmanövern, „die unter dem Vorwand der künstlerischen Volkserziehung eine geschmacksverderbliche Halbkunst züchteten".

Eine Zeitlang schien in Süddeutschland wenigstens der Versuch zu gelingen, der in Berlin mit dem „Überbrettl" mißlang, der auch kaum in den Cabarets, im „hungrigen Pegasus" des Malers Max Tilke, im „Siebenten Himmel" von Georg David Schulz, in der „silbernen Punschterrine" von Hans Hyan, im „Kabarett zum Peter Hille" etwas halbwegs den Pariser Vorbildern ähnliches erreichte. In München nämlich schlossen sich im Winter 1901 nicht Rezitatoren, sondern Künstler — Maler, Musiker, Bildhauer, Dichter — zu der Gruppe der „elf Scharfrichter" zusammen. Eine bunte Schar ganz verschiedenartiger Talente: zarte Lyriker wie Leo Greiner und Otto Falckenberg wirkten neben einem mehr kritischen Geist wie Willy Rath, einem Groteskkünstler wie Wedekind, einem parodistischen Genie wie Hanns von Gumppenberg. Karikaturen schmückten den Saal, der, wie in Paris der „Chat Noir", klein war, kaum hundert Personen faßte. Aber Uneinigkeit sprengte bald den Kreis, und viele traten aus, um neuen Platz zu machen. Gewiß hat Hanns Heinz Ewers in seiner Monographie „Das Cabaret" recht, wenn er den Mißerfolg mit dem Mangel an einer festen einheitlichen Leitung erklärt. Aber der letzte Grund war doch wohl innerlicher Art: die Greiner, Wedekind, Gumppenberg hatten noch wichtigeres zu tun, als Abend für Abend einem doch nur anfangs geistweckenden, dann allmählich langweilenden Gewohnheitsspiele zu opfern.

Die elf Scharfrichter

Zweites Kapitel

Frank Wedekind

Frank Wedekind

Kein moderner Dichter gibt so viel Rätsel auf wie Frank Wedekind, keiner hat die Ratlust so gereizt, keiner ist so verschieden gedeutet worden. Die ihm als Künstler ähnlich scheinen, ein Przybyszewski oder ein Heinrich Mann, sind eindeutig, wenn man sie mit ihm vergleicht. Ihre Werke bekräftigen ihre Selbstbekenntnisse, Wedekinds Selbstbekenntnisse scheinen den Werken, scheinen gar einander zu widersprechen. Man möchte ihn persönlich kennen, um ihn

Frank Wedekind

Nach der Original-Lithographie von **Karl Sauer**

Die Karikatur (stark verkleinert) aus: „Berühmte Zeitgenossen" von **Olaf Gulbransson.** Verlag von Albert Langen in München

begreifen zu können, aber die ihn kennen, begreifen ihn jeder wieder anders. Und er selbst!? Kennt er sich selbst? —

Leben

Schon Wedekinds Abstammung kann zu Kombinationen reizen, und er selbst legt auf seine Abstammung Wert. Sein Vater war vielleicht der erste aus einer alten ostfriesischen Beamtenfamilie, der nicht heimisch seßhaft war. „Er war," so erzählt Frank Wedekind in einer autobiographischen Skizze, „Arzt und war als solcher zehn Jahre lang im Dienste des Sultans in der Türkei gereist".

„1847 kam er nach Deutschland zurück und saß 1848 als Kondeputierter (Ersatzmann) im Frankfurter Parlament. Im folgenden Jahre ging er nach San Francisco und lebte dort 15 Jahre. Mit 46 Jahren heiratete er eine junge Schauspielerin vom Deutschen Theater in San Francisco, die genau halb so alt war wie er selber. Diese Tatsache scheint mir nicht ohne Bedeutung. Der Vater meiner Mutter war ein Selfmademan. Er hatte als ungarischer Mausefallenhändler angefangen und gründete Ende der zwanziger Jahre eine chemische Fabrik in Ludwigsburg bei Stuttgart. Im Verein mit Ludwig Pfau organisierte er eine politische Verschwörung, und beide wurden auf der Festung Asberg eingesperrt. Dort erfand mein Großvater die Phosphorstreichhölzer. Nach seiner Freilassung errichtete er eine chemische Fabrik in Zürich und starb 1857 im Irrenhaus in Ludwigsburg in vollkommener Geistesumnachtung."

Reiche und seltsame Möglichkeiten können in solcher Abstammung schlummern. Leicht wird ein Sohn oder Enkel etwas nirgends Heimisches, etwas unruhig Schweifendes, etwas unbürgerlich Revolutionäres, etwas romantisch Schwärmendes, vielleicht auch etwas verzehrend Eigensinniges haben können.

Frank Wedekind hat es. Seinen Jahren nach gehört er zur Generation der Naturalisten. Er ist 1864 in Hannover geboren und hat seine Jugend auf Schloß Lenzburg im Kanton Aargau in der Schweiz verlebt. Als er von 1886 an Vorsteher des Reklame- und Preßbureaus des „Maggi"-Etablissements in Kempthal bei Zürich war, verkehrte er mit Karl Henckell, Gerhart

Stellung zum Naturalismus

Hauptmann und Mackay. Aber er war nie Naturalist. Daß sich stofflich seine Welt mit der des Naturalismus berührt, daß in seinen grotesken Gedichten und seinen Dramen eine (im Inneren aber andere) soziale Empörerstimmung lebt, konnte darüber täuschen. Im Entscheidenden, in der Technik, ist er nie Naturalist. Schon das früh entstandene Lustspiel „Die junge Welt" (1897) karikiert einen naturalistischen Beobachtungsfanatiker. Und die weichliche Mitleidsstimmung der naturalistischen Dramatiker, Gerhart Hauptmanns zumal, war ihm immer zuwider. In den Jahren, da es die sozial empfindenden Naturalisten zu den Arbeitern zog, da reiste er lieber — es war 1888 — ein halbes Jahr mit dem Zirkus Herzog und begleitete nach dessen Auflösung seinen Freund, den Feuermaler Rudinoff. Als dann in München, das seit

Frühlings Erwachen

1890 Wedekinds Aufenthaltsort war, sein erstes Buch „Frühlings Erwachen" (1891) entstand, da war es kein naturalistisches Werk.

Wenn man überhaupt Wedekinds Drama stilgeschichtlich einordnen will, so darf man am ehesten noch an Dramen des „Sturms und Drangs", etwa an den „Hofmeister" von Lenz erinnern. Neunzehn Szenen, in der Mehrzahl Dialogszenen, sind äußerlich in drei Akte eingeteilt. Kinder, Knaben und Mädchen im Entwicklungsalter, unterhalten sich, fragen, beichten, sehnen sich, sorgen sich, ängstigen sich, schwärmen, lieben, leiden, sterben. Freunde und Feinde umgeben sie, und die natürlichen Freunde, wie die Eltern, stehen

ihnen mit der einzigen Ausnahme einer ihrem Sohne blind trauenden Mutter ebenso verständnislos gegenüber, wie die Feinde, die eine fast blinde Wut zu jämmerlichen, aber gefährlichen Idioten karikiert, sie, wie Pastor und Lehrer mit Namen wie Kahlbauch, Sonnenstich, Knüppeldick, Fliegentod, Hungergurt, Zungenschlag zu Vogelscheuchen entleiblicht. In ratloser Verwirrung, mit naivem Unverständnis oder einem lüsternen Staunen, oder mit einer Erkenntnis, in die sich Ekel mischt, fühlen Mädchen und Knaben dieser „Kindertragödie" das Erwachen des Liebestriebes. Ein Mädchen bekommt ein Kind, sie weiß nicht recht wie, und stirbt an Abortivmitteln, — „an der Bleichsucht", sagt der Leichenstein. Ein Knabe erliegt der Schule und erschießt sich. Ein anderer beißt sich trotz Relegation und Korrektionsanstalt durch: als ihn der tote Freund in der Spukszene auf dem Kirchhofe in sein Gespensterreich locken will, da folgt er nicht ihm, sondern dem „vermummten Herrn", dem Wedekind das Drama gewidmet hat — dem Leben. Schon diese symbolisch-romantische Schlußszene läßt ahnen, daß Wedekinds „Kindertragödie" nichts mit dem naturalistischen Drama gemein hat. Ganz unnaturalistisch ist denn auch die stilisierende Charakteristik und der Dialog, der in den Kinderszenen eine schwermütige Frühlingslyrik mit echten Kinderworten und ganz unkindlichen Erkenntnissätzen zu einer neuen Einheit zu verbinden sucht, nicht immer verbindet. Die kurze vorletzte Szene des Dramas genügt als Beispiel.

Winzer und Winzerinnen im Weinberg. — Im Westen sinkt die Sonne hinter die Berggipfel. Helles Glockengeläute vom Tal herauf. — Hänschen Rilow und Ernst Röbel im höchstgelegenen Rebstück sich unter den überhängenden Felsen im welkenden Grase wälzend.

Ernst: Ich habe mich überarbeitet.

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! — Schade um die Minuten.

Ernst: Man sieht sie hängen und kann nicht mehr — und morgen sind sie gekeltert.

Hänschen: Ermüdung ist mir so unerträglich, wie mir's der Hunger ist.

Ernst: Ach, ich kann nicht mehr.

Hänschen: Diese leuchtende Muskateller noch!

Ernst: Ich bringe die Elastizität nicht mehr auf.

Hänschen: Wenn ich die Ranke beuge, baumelt sie uns von Mund zu Mund. Keiner braucht sich zu rühren. Wir beißen die Beeren ab und lassen den Kamm zum Stock zurückschnellen.

Ernst: Kaum entschließt man sich, und siehe, so dämmert auch schon die dahingeschwundene Kraft wieder auf.

Hänschen: Dazu das flammende Firmament — und die Abendglocken. — Ich verspreche mir wenig mehr von der Zukunft.

Ernst: Ich sehe mich manchmal schon als hochwürdigen Pfarrer — ein gemütvolles Hausmütterchen, eine reichhaltige Bibliothek und Ämter und Würden in allen Kreisen. Sechs Tage hat man um nachzudenken, und am siebenten tut man den Mund auf. Beim Spazierengehen reichen einem Schüler und Schülerinnen die Hand, und wenn man nach Hause kommt, dampft der Kaffee, der Topfkuchen wird aufgetragen, und durch die Gartentür bringen die Mädchen Äpfel herein. — Kannst du dir etwas Schöneres denken?

Hänschen: Ich denke mir halbgeschlossene Wimpern, halbgeöffnete Lippen und türkische Draperien. — Ich glaube nicht an das Pathos. Sieh, unsere Alten zeigen uns lange Gesichter, um ihre Dummheiten zu bemänteln. Untereinander nennen sie sich Schafsköpfe wie wir. Ich kenne das. — Wenn ich Millionär bin, werde ich dem lieben Gott ein Denkmal setzen. — Denke dir die Zukunft als Milchsuppe mit Zucker und Zimt. Der eine wirft sie um und heult, der andere rührt alles durcheinander und schwitzt. Warum nicht abschöpfen? — Oder glaubst du nicht, daß es sich lernen ließe.

Ernst: Schöpfen wir ab!

Hänschen: Was bleibt, fressen die Hühner. — Ich habe meinen Kopf nun schon aus so mancher Schlinge gezogen . . .

Ernst: Schöpfen wir ab, Hänschen! — Warum lachst du?

Hänschen: Fängst du schon wieder an?

Ernst: Einer muß ja doch anfangen.

Hänschen: Wenn wir in dreißig Jahren an einen Abend wie heute zurückdenken, erscheint er uns vielleicht unsagbar schön!

Ernst: Und wie macht sich jetzt alles so ganz von selbst!

Hänschen: Warum also nicht!

Ernst: Ist man zufällig allein — dann weint man vielleicht gar.

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! —

(Er küßt ihn auf den Mund.)

Ernst (küßt ihn): Ich ging von Hause fort mit dem Gedanken, dich nur eben zu sprechen und wieder umzukehren.

Hänschen: Ich erwartete dich. — Die Tugend kleidet nicht schlecht, aber es gehören imposante Figuren hinein.

Ernst: Uns schlottert sie noch um die Glieder. — Ich wäre nicht ruhig geworden, wenn ich dich nicht getroffen hätte. — Ich liebe dich, Hänschen, wie ich nie eine Seele geliebt habe. . . .

Hänschen: Laß uns nicht traurig sein! — Wenn wir in dreißig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht! — Und jetzt ist alles so schön! Die Berge glühen; die Trauben hängen uns in den Mund und der Abendwind streicht an den Felsen hin wie ein spielendes Schmeichelkätzchen . . .

Die Liebe als Hauptthema

Die Liebe, die in „Frühlings Erwachen" ihre Hand nach den Kindern ausstreckt, steht nun als die große Umklammernde, als der ewige Unruhstifter und härteste Zuchtmeister in dem Mittelpunkte fast aller Wedekindschen Dramen. Das Geschlechtliche scheint die Welt zu sein, eine umso reichere, schönere, d. h. starke, wildschöne, bunte, ursprüngliche Welt, je freier es sich entfalten kann. Die Formen der Liebe, ihr Freiheitskampf gegen die Schranken der Gesellschaft, der Sitte, der Gewohnheit, die sie einengen wollen, sind ein für Wedekind unerschöpfliches Thema.

Erdgeist

Als „Erdgeist" (1897) erscheint die Liebe in seinem nächsten Drama, als Pandora in dessen Fortsetzung („Die Büchse der Pandora" 1903). In einem Prologe läßt Wedekind als „Tierbändiger" zu seinem Drama ein. „Die unbeseelte Kreatur" will er „gebändigt durch das menschliche Genie" zeigen, den Menschen im Kampf mit dem Tiere, einen härteren Menschen, einen gefährlicheren Feind, als wie sie die herrschende Mode — Gerhart Hauptmann ist gemeint, ohne genannt zu werden — zeige.

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! —
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
An bloßer Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene Andern — unten im Parterre:
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
Der andre zweifelt, ob er richtig liebt,
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt. —
Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen! — sehn Sie nur bei mir.

Frank Wedekind

Und er zeigt die Schlange, das „süße" Tier, das Unheil stiftet, lockt, verführt, vergiftet, mordet, „ohne daß es einer spürt". Lulu heißt sie im Drama. Aber der eine nennt sie Nellie oder Mignon oder Eva, sie hat keinen Namen, wie keinen Vater, wie keine Mutter. Sie ist das personifizierte Geschlecht, das herrschen und beherrscht werden will, die Faust fühlen und die Krallen zeigen will. Wer sie sieht, ist ihr verfallen, sie ruiniert und sie wird ruiniert. Ihren ersten Mann rührt der Schlag, als ihm die Augen über sie aufgehen, ihr zweiter schneidet sich die Kehle durch, ihr dritter, zugleich der, der sie aus dem Sumpfe aufgelesen, will sie töten, als er sie mit einer ganzen Gesellschaft Liebhaber, einem Athleten, einem Gymnasiasten, einer sie lesbisch liebenden Gräfin und seinem eigenen Sohne überrascht, aber sie erschießt ihn. So im „Erdgeist". In der „Büchse der Pandora" wird sie dann selbst Opfer. Die lesbisch liebende Gräfin Geschwitz befreit Lulu aus dem Zuchthaus, Alwa Schön, der Sohn des Ermordeten, bleibt ihr Liebhaber, einer ihrer Liebhaber: denn in Paris, in ihrem Salon treffen sich Lebemänner, Kuppler und Gesindel aller Art. Ihr Liebhaber, der Mädchenhändler Graf Casti-Piani will sie nach Kairo verkaufen, da flieht sie mit Alwa Schön, der hundetreuen Gräfin Geschwitz und dem alten Schigolch, der eine Art Vater Lulus ist, nach London. Hier verlumpt sie zur Straßendirne, die sich im Trunke betäubt; Alwa Schön und der alte Schigolch treiben als Zuhälter ihr die Beute in ihr elendes Kammerloch im Verbrecher- und Bordellviertel. Sie wird in einer grausigen Szene endlich mitsamt der Gräfin von Jack dem Aufschlitzer ermordet, Alwa Schön hat vorher einer ihrer „Besucher" mit dem Totschläger niedergestreckt. Mit Nietzsches Wort aus dem „Fall Wagner", daß die Liebe der Krieg, der Todhaß der Geschlechter sei, das Wesen der Liebe der „tragische Witz", wird im „Erdgeist" und der „Büchse der Pandora" furchtbar Ernst gemacht.

Die Büchse der Pandora

Zwischen den beiden Lulu-Dramen ließ Wedekind den „Marquis von Keith" erscheinen. Er spielt in München, aber seine Menschen sind eine internationale, ganz unbürgerliche Gesellschaft. Jeder heißt eigentlich anders, als er sich nennt, ein Graf Trautenau nennt sich Ernst Scholz und will sich aus einem schwerblütigen Moralisten zu einem Genußmenschen umbilden lassen, eine Gräfin heißt eigentlich Müller, sogar ein Kriminalkommissar führt nicht seinen eigentlichen Namen. Sie stehen durch Wunsch oder Schicksal außerhalb der Gesellschaft, durch Schicksal der Marquis, der als Bastard keinen bürgerlichen Weg gehen kann. Ein brutaler Egoist, ein Abenteurer, der auf die „Region wartet", „wo die Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb ihrem vollen Wert entsprechend gewürdigt wird". Ein Hochstapler, der als Theateragent auf einen grünen Zweig zu kommen hofft. Aber die Unterschlagungen werden entdeckt, er steht am Ende wieder mal vis-à-vis de rien, doch er müßte nicht der Marquis von Keith sein, der nicht umzubringen ist, für den das Unglück eine günstige Gelegenheit wie jede andere ist: einen Augenblick schwankt er zwischen dem Revolver und dem Gelde, das man ihm gelassen, dann legt er den Revolver mit den Worten „Das Leben ist eine Rutschbahn . . ." „grinsend" weg.

Marquis von Keith

Unter dem Eindruck dieser Dramen, des „Erdgeists", der eine Zeitlang konfiszierten „Büchse der Pandora", des „Marquis von Keith", dazu eines grotesken Ulkes wie des „Kammersängers" (1900) und einiger durch die „Deutschen Chansons" weiter verbreiteten Gedichte wird nun von Wedekind allmählich folgendes Vorstellungsbild fertig: Wedekind gefällt sich in der Ver-

Kammersänger

Frank Wedekind

herrlichung tierischer Triebe, des Frivolen und Pikanten, er ist ein Nihilist, und zum Beweise zitierte man einige der berüchtigten Aussprüche seines Marquis von Keith, wie „Sünde ist eine pathetische Bezeichnung für schlechte Geschäfte". Wedekind wird zum Satanisten, zu einem Luzifer in der Maske eines Clowns.

Bekenntnisdichtungen

Dagegen kämpft nun Wedekind in den nächsten Werken an. Sie sind alle, nicht nur die als „Theodicee in einem Akte" bezeichnete „Zensur", Selbstrechtfertigungen. Ich bin kein Komiker, kein Charakterkomiker, ich will gar keinen Grund geben, daß ihr euch amüsiert, so ruft Wedekind aus der Maske des verjagten Königs, der auf der Elendenkirchweih unter die Komödianten geraten ist und später zum Hofnarren des Usurpators wird: „Mein Fach auf der Bühne ist die große ernste Tragödie." So in dem besten der späteren

So ist das Leben

Dramen, in „So ist das Leben" (1902). Oder: Ich weiß, was ich sage, wenn ich meine: „Eine Frau, die einen Lebensunterhalt durch die Liebe verdient, steht in meiner Achtung immer noch höher, als eine, die sich soweit erniedrigt,

Mine-Haha

Feuilletons oder gar Bücher zu schreiben." Lest doch meine „Mine-Haha, oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen" (1903), ein Bild einer Erziehung durch Tanz und Musik zu schönen Menschen — nichts anders ist meine Geschlechtsmoral. Oder hört, was mein Hetman in dem Drama

Hidalla

„Hidalla oder Sein und Haben" (1904) will: eine neue Moral, deren höchstes Gebot die Schönheit ist. Denn der Durst nach Schönheit ist ein nicht minder göttliches Gesetz in uns als der Trieb zur Bekämpfung der Erdenqual. Aber ihr nützt einen Hetman zu schlauen Geschäftsmanövern aus, ihr steckt ihn ins

Totentanz

Irrenhaus und seht in ihm einen komischen August. Oder lest meinen „Totentanz" (1906), ehe ihr darüber urteilen könnt, warum ich über die käufliche Liebe

Zensur

nicht denke wie ihr. Oder: nennt mich nicht unmoralisch. Ich bin im Gegenteil Moralist, ich nehme alles bluternst, ich nützte auch die „schimpflichsten Lebenslagen nur wieder dazu aus, um die ewigen Gesetze klarzulegen, die sich in ihnen offenbaren. „Die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht, das ist das Ziel, dem ich mein Leben opfere, dem ich seit frühster Kindheit zustrebe." So in der „Zensur". Oder: Ihr nennt mich einen Spötter, aber ich bin „gegen den Witz als Metier, als

Oaha

Prinzip". So in „Oaha" (1908).

Widersprüche bei Wedekind

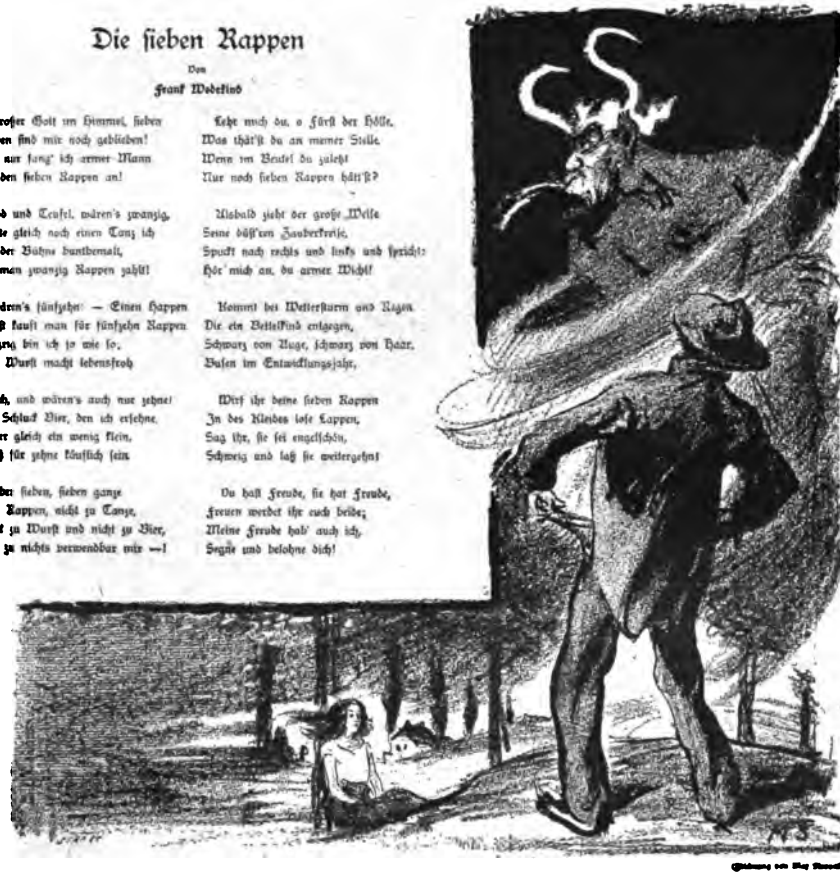
Man hat kein Recht an der subjektiven Ehrlichkeit dieser Bekenntnisse zu zweifeln. Es ist Wedekind sicher ernst mit seiner neuen Moral. Daß ihre Ziele romantische Utopien sind, bedarf andererseits ebensowenig einer Diskussion, wie daß Wedekind sich widerspricht. So oft seine Helden desillusioniert werden, so oft desillusioniert Wedekind, hingegeben an eine Idee, einen paradoxen Einfall, den Hörer oder Leser. Ob Wedekind gerade einen Purzelbaum schlägt oder ernst genommen sein will, wird nicht immer klar. In dem Prologe zum „Erdgeist" lädt er ein, „mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen die unbeseelte Kreatur zu schauen"; nach der Vorrede zur „Büchse der Pandora" aber will er Furcht und Mitleid erwecken. In der „Büchse der Pandora" sagt der Mädchenhändler Graf Casti-Piani, sein Gewerbe erscheine ihm nicht ehrenvoller, als es vom Staatsanwalt taxiert werde, im „Totentanz" gefällt sich derselbe Graf Casti Piani als eine Art Menschheitsbeglücker, der zu dem Sinnengenuß verhilft, dem „einzigen ungetrübten Glück", der „einzigen reinen lauteren Freude", die das Erdendasein uns biete. Ist das Ernst, Ironie, Satire, ein Bekenntnis oder eine Falle? Aber Wedekind könnte sich immerhin widersprechen, könnte in unmöglichen Utopien schwelgen, seine Werke könnten trotzdem reine

Kunsteindrücke geben. Wie z. B. die gestaltete Mädchendidaktik von „Mine-Haha“ einen solchen gibt. Man kommt bei dieser Erziehungsphantasie nicht auf die Frage, ob möglich oder nicht, wirklich oder unwirklich. Warum wirken die Dramen meist nicht so? Es haften meist nur ein paar Szenen, ein paar groteske Situationen, einige Aussprüche. Daneben bewahrt man peinliche Erinnerungen an lange, leere Reden, deren sprachliche Form oder Formlosigkeit ärgert. Im Dienste der leitenden Idee steht der Dialog im „Frühlings Erwachen“, im „Erdgeist“, in einigen Szenen der „Büchse der Pandora“ und von „So ist das Leben“. In einem Teil dieser Dramen ist auch die vielgerühmte Technik des Monologisierens im Dialog, des An-einander-Vorbeiredens an ihrem Platze. Aber schon in der Kindertragödie sind die Keime der Zersetzung da, Ansätze zu Reflexionen, Selbstcharakteristiken, zu Deklamationen, die später mit großen Worten wie ewige Allmacht, Lebensglück, ewige Gesetze, spielen, die im Ton der Unfehlbarkeit als neue Dogmen vorgetragen werden, deren als neuartig empfundener und begründeter Sinn aber in einem sonderbaren Gegensatze steht zu ihrer papiernen Form. Wedekind möchte gern unliterarische Menschen geben; in der Maske des Alwa Schön sieht er im

Frank Wedekind

Gesamteindruck

Der Dialog und die Sprache



Die sieben Rappen

Von

Frank Wedekind

Großer Gott im Himmel, sieben
Rappen sind mir noch geblieben!
Was nur fang' ich armer Mann
Mit den sieben Rappen an!

Tod und Teufel, wären's zwanzig,
Tanzte gleich noch einen Tanz ich
Auf der Bühne buntbemalt,
Wo man zwanzig Rappen zahlt!

Wären's fünfzehn! — Einen Happen
Wurst kauft man für fünfzehn Rappen
Hungrig bin ich ja wie so,
Eine Wurst macht lebensfroh

Ach, und wären's auch nur zehne!
Ein Schluck Bier, den ich ersehne,
Ist er gleich ein wenig klein,
Muß für zehne käuflich sein

Aber sieben, sieben ganze
Rote Rappen, nicht zu Tanze,
Nicht zu Wurst und nicht zu Bier,
Gar zu nichts verwendbar wär —!

Lehe mich du, o Fürst der Hölle,
Was thät'st du an meiner Stelle,
Wenn im Beutel du zuletzt
Nur noch sieben Rappen hätt'st?

Alsbald zieht der große Weise
Seine düst'ren Zauberkreise,
Spuckt nach rechts und links und spricht:
Hör' mich an, du armer Wicht!

Kommt bei Wetterſturm und Regen
Die ein Bettelkind entgegen,
Schwarz von Auge, schwarz von Haar,
Busen im Entwicklungsjahr,

Wirf ihr deine sieben Rappen
In des Kleides lose Lappen,
Sag ihr, sie sei engelschön,
Schweig und laß sie weitergehn!

Du hast Freude, sie hat Freude,
Freuen werdet ihr euch beide;
Meine Freude hab' auch ich,
Segne und belohne dich!

Aus dem Simplicissimus Jahrg. I 1896 Nr. 28

Frank Wedekind

Literatentum die größte Gefahr. „Das ist der Fluch, der auf unserer jungen deutschen Literatur lastet," sagt der Schriftsteller Alwa Schön,

. . . . . „daß wir Dichter viel zu litterarisch sind. Wir kennen keine anderen Fragen und Probleme als solche, die unter Gelehrten und Schriftstellern auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährde einer großen gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen begeben, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instinkte bei ihren Handlungen maßgebend sind."

Aber wenn Wedekinds Personen reden, dann reden sie im Gegenteil ganz literarisch, ein schwulstiges Papierdeutsch, das halb der schlechten Zeitung, halb dem Kolportageroman gehört. „Setze dein Vertrauen in die Tatsache, daß ich ein Mensch bin, der das Leben verteufelt ernst nimmt," sagt der Marquis von Keith. „Gib uns eine Erörterung, Alexandrion, was in deinem Innern vorgeht"; oder: „Ob man Euch wieder auf den Thron erhebt, kann ich bei meiner weiblichen Unkenntnis der Politik nicht ermessen," heißt es in „So ist das Leben". „Aber ich bin fest überzeugt, daß du, die du ihn kennst und liebst, ihm verzeihen wirst," sagt Klara Hühnerwadel, das arme Opfer der „Musik" (1908), wo schon die Aktüberschriften „Bei Nacht und Nebel", „Hinter schwedischen Gardinen", „Vom Regen in die Traufe", „Der Fluch der Lächerlichkeit" wie Überschriften aus einem Kolportageroman wirken. Dieser schwulstige oder stumpfe Stil ist mit daran schuld, daß Wedekinds Dramen, hintereinander gelesen oder gesehen, bald langweilig werden.

Der Lyriker

Man hat den gleichen Eindruck auch von seiner Lyrik. Seine „Vier Jahreszeiten" (zuerst in der „Fürstin Russalka" 1897) sind als Ganzes ein Buch aus der Gefolgschaft Heines. Einige parodistische Balladen, einige Moritaten, einige soziale und politische Grotesken können fesseln, die andern langweilen oder ärgern durch die geschmacklose Art, in der sich Wedekinds erotische Monomanie gefällt. Seltsam fremd stehen zwischendrin ein paar sehnsüchtige Klagen, ein paar wehmütig gestammelte Bekenntnisse. Was ist nun echt, fragt man ratlos, wie bei den Dramen, die auftrumpfende Sinnlichkeit und die interessante Pose der Bankrottgeständnisse, Ingrimm und Ekel oder diese Klagen? Oder beides?

Der Erzähler

Wedekinds Lyrik ist fast ganz in den Jahren vor 1900 entstanden. Diese Jahre sind auch die Entstehungszeit seiner Erzählungen. Sie erschienen 1897 zunächst zusammen mit den Gedichten in der „Fürstin Russalka", später im Einzelbande „Feuerwerk" (1905). Auch diese Erzählungen handeln von den Formen der Liebe. Wedekind gibt Tagebuchnotizen oder läßt nach der Art Maupassants auf einen kürzeren Dialog ein längeres Geständnis folgen, in dem ein Mann oder eine Frau auf ein Liebesleben oder eine einzelne Liebeserfahrung zurückblickt. Die Fürstin Russalka erzählt einer Freundin, wie sie Sozialdemokratin wurde, ein Freudenmädchen, wie sie in ein Bordell kam, der alte Rabbi Esra, wie die Seelen am besten zueinander stimmen, wenn die Körper zueinander stimmen, wie ein vollendeter Sinnengenuß dem Allmächtigen näherbringt, als eine Askese. Zur Wedekindschen Geschlechtsmoral wird maßvoller als sonst zugeredet. Auch die Darstellung ist ebenmäßiger, und in der besten Erzählung, dem „Brand von Egliswyl", von zwingender Gewalt. Ein Sträfling erzählt, wie er zum Brandstifter wurde. Eines Tages ist der Zwanzigjährige reif zur Liebe. Und nun kennt sein Trieb keine Grenzen: alle Mädchen des Dorfes werden sein. Da geschieht das ihm Unfaßbare. Seine Liebeskraft versagt vor einer, die er begehrt, wie nie eine, vor der er fast

fromm wird, sich gut fühlt. Wie Flammen schlägt seine Glut ihm ins Gesicht. Und er brennt, der Geliebten zu beweisen, daß er ein Mann ist, fünf Häuser an. Das dumpf Triebhafte, Elementare dieses Menschen und das Unentrinnbare in seinem Schicksal, kommt zwingend im dunklen dumpfen Ton der Beichte zum Ausdruck. Der „Brand von Egliswyl" bestärkt noch einmal die Beobachtung, daß der unberühmte Wedekind des Jahrzehnts von 1890—1900, der stärkere Künstler war. Als „Frühlings Erwachen" erschien, da begrüßte Richard Dehmel die Kindertragödie als einen Versuch, aus der Enge des Naturalismus herauszukommen, da feierte er ihren Dichter als den Schöpfer des Melchi Gabor, des „Knaben der Gegenwart mit dem Hammer der Zukunft". Ob Wedekind aber fruchtbar werden könne, auch Männer zu schaffen, fragte zögernd ein Nachsatz. Wedekind hat sie bis heute nicht geschaffen.

Frank Wedekind

Hanns von Gumppenberg

Wie Frank Wedekind ist auch Hanns Freiherr von Gumppenberg (geb. 1866 in Landshut) im tiefsten Wesensgrunde ein Ideendichter. Auch er einer, der seine Helden desillusioniert, der aber am Ende etwas anderes für sie bereit hat, als den Blick in eine Hölle. Doch ist dieser Gumppenberg so gut wie unbekannt, man kennt gewöhnlich nur den Kritiker und Satiriker, den lustigen, die Eigenarten alter und neuer Stile oder Moden genial unterstreichenden Parodisten. Den Parodisten, der Ibsens „Frau vom Meere" als die „Frau von der Isar" parodierte, der in den „Elf Scharfrichtern" und in den drei Bänden seiner unter dem Pseudonym Jodok erschienenen „Überdramen" die dramatischen Versuche von der Bleibtreuart bis zum Symbolismus und Mystizismus Maeterlincks in unwiderstehlichen Burlesken nachzeichnete. Der in seinem „Teutschen Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten" (1905) die lyrischen Stile von Eichendorff, Lenau und Heine an bis zur neuesten lyrischen Schule parodistisch nachahmte, der hier ebenso sicher die Schwächen des Jordanschen lyrischen Tones („Lieg' ich weltbemäkelt, unlustabgeekelt, nachts im Grübelrausche") traf, wie in einem Gedichte wie „american bar" die mystisch dunkle Wortkunst Stefan Georges:

Hanns von Gumppenberg

Der Kritiker und Parodist

ein ruhgelaß schrägab dem rädertreiben
da müden seelen in gedämpfter stille
sich mälich wieder ebnet sinn und wille
im schimmerglast der zarten kräuselscheiben

umschmiegt von feingebräunter holzbeschalung
bleichhell getönt verwölben sich die wände
und friedlich labt den blick verstreute spende
der dämmerkunst in altersdunkler malung

der fliese mattes rot wer könnt es singen
die schneegedecke die willkommen sagen
der schlummerlehnen schmeichelndes behagen
der silbernen Geräte leises klingen?

vielleicht doch lieber wink ich mit den augen
dem kellner in der milden weißen bluse
zum wohle meiner nervenschwachen muse
blaßkühlen saft durch hohles stroh zu saugen.

Hanns von Gumppenberg
Phot. Ad. Baumann Nachf., München

Umfangreicher als diese bekannte parodistische Literatur sind Gumppenbergs unbekanntere nicht satirischen Werke. Es sind meist Dramen. Nur
Der Erzähler einmal hat Gumppenberg mit dem „Fünften Propheten" (1895) einen Roman herausgegeben — der Kritiker und Satiriker hat in ihm lang und oft das
Der Lyriker Wort —; und auch der einzige Band der Gedichte („Aus meinem lyrischen Tagebuche" 1906) ist weder eine reiche lyrische Lebensernte, noch wiegt er allzu schwer: die Gedichte gewinnen durch ihre Schlichtheit, aber klingen nicht lange
Der Dramatiker nach. Gumppenbergs Sehnsucht war von früh an das Drama. Er schrieb nach

anderen ersten dramatischen Versuchen 1886 einen „Odysseus auf Ithaka" in Versen, und schon 1888 wurde eine Tragödie „Thorwald", die im Norden spielte, im Münchener Residenztheater aufgeführt. Zwei Jahre später war seine Christustragödie „Der Messias" (1890) das vom katholischen und orthodoxen München am meisten angefeindete moderne Drama. Wagte doch Gumppenberg einen Messias auf die Bühne zu stellen, der, wenn auch zu edlem Zwecke, doch bewußt täuschte.

Hanns von Gumppenberg

Der Messias

Schon diese ersten Dramen kennzeichnen Gumppenbergs Eigenart. Es kommt ihm zunächst weniger auf Technisches an, das die Modernen sonst so beschäftigte, auch nicht auf die Lösung sozialer Tagesfragen, sondern Gumppenberg möchte ein Drama schaffen, in dem Menschheitsfragen aufgeworfen werden, in dem sich um eine Idee eine Weltanschauung kristallisiert. Denn was not tut, meint er, ist eine Weltanschauung. Nie hat die Menschheit eine Blütezeit gehabt ohne eine positive Überzeugung. Darum ist die brennendste Frage nicht die nach einem neuen Aufschwung, nach einer Reformation des Lebens und der Kunst, sondern die nach ihrer Vorbedingung, nach einer neuen positiven und gestaltungskräftigen Weltanschauung, einer neuen Anschauung von dem Sinn und Zweck des menschlichen Lebens und der menschlichen Gesellschaft. Völlig versagt hat der durch die Naturwissenschaften vermittelte konsequente Materialismus, so nötig er auch war, um schädliche Vorurteile wegzuräumen. Wo aber liegen triebkräftige Keime einer neuen Weltanschauung? Im Okkultismus, ist Gumppenbergs Antwort. Er wird zunächst extremer Mystiker und gläubiger Spiritist. „Das dritte Testament" (1891), ein Mediumdiktat, ist ein unmittelbares Zeugnis dieser Zeit, der psychologische Roman „Der fünfte Prophet" (1895) mehr ein Rückblick. In der „Kritik des wirklich Seienden" (1892) und in den späteren „Grundlagen der wissenschaftlichen Philosophie" (1903) sucht Gumppenberg seine Metaphysik zu entwickeln, die Vorbedingungen zu schaffen für das, was der dramatische Dichter in Gumppenberg erstrebt: „das Drama bedeutsameren menschlichen Inhalts und größeren Stils über dem bloßen Sitten- und Zeitstück wieder zu Ehren zu bringen".

Weltanschauungsdramen

Als solche Versuche haben Dramen wie „Alles und Nichts" (1894), „Der erste Hofnarr" (1899), „Die Verdammten" (1901), „Die Einzige" (1907) zu gelten. Sie spielen meist in grauer Vorzeit: in indischer Vorzeit das erste, in keltischer „Die Verdammten", zur Zeit Karls des Großen „Der erste Hofnarr", und wo ein Drama wie die Tragikomödie „Die Einzige" im 17. Jahrhundert spielt, so rückt der Ort wenigstens — hier Konstantinopel — das Drama in ein leichter symbolisch wirkendes Märchenreich. Alle vier Dramen sind Dramen der Illusion. Das Leben, die Liebe, die Erkenntnis, Macht, Reichtum enttäuschen. Wie tragikomisch endet der Glaube des Mannes an die „Einzige", die Sehnsucht nach der Frau, die alle Schönheit und damit alles Glück in sich birgt. Achtmal narrt dieser Glaube den Sultan Ibrahim, den im Tode alle verlassen, nur gerade die Dürftige, Unscheinbare nicht, die er immer übersehen. Wie narrt Macht und Reichtum, wie quält Ehre und Ansehen, fragt das Drama „Alles und Nichts". Wie furchtbar ist jede Erkenntnis, jedes Wissen. Wie schwer ist die Bürde, die jeder Wahrheitssucher trägt? So fragen „Die Verdammten". Wo ist die Rettung vor dem Nihilismus? Im buddhistischen Entsagen, antwortet „Alles und Nichts". Im opferwilligen Einsetzen der Person für die andern, antworten die „Verdammten". Ist man auch ein Verdammter der Erkenntnis, wie Kathmor, hat man auch das Grab des Vaters

Die Einzige

Alles und Nichts

Die Verdammten

Hanns von Gumppenberg

geöffnet und gesehen, daß es nichts ist mit dem Glauben an die selige Heimstatt der Helden, zu der die Toten eingehen: — es ist auch Lebenssinn, um der andern willen, die Glauben und Illusionen brauchen, glaubenslos die scheinbar nutzlose mühevolle Wanderung, Kampf, Elend und Not ohne Ruh und Rast zu ertragen. Rettung liegt jedenfalls nur im Metaphysischen. Am reinsten

Der erste Hofnarr

kommt das in dem Schauspiel „Der erste Hofnarr" zum Ausdruck. Einen unehelichen Sohn Karls des Großen geleiten zwei griechische Weise auf seiner Lebensfahrt. Beide wissen: das Gaukelspiel des Lebens gibt nichts als immer wieder Verlust und immer wieder falsche Hoffnung. Aber dem einen, Dyskolos, ist diese Erkenntnis der Grund für eine düster-ernste, dem andern, Pamphilos, der Grund für eine fröhlich-heitere Lebenslehre. Und Pamphilos siegt. Am Grabe seines Weibes gewinnt er den verzweifelten Wilfrid für seine Lehre. Er löst ihm das Rätsel des ewigen Wechsels von Kraft und Schmerz und neuer Hoffnung und neuer Kraft und neuem Schmerze. Wer im Toten nichts sieht als ein abgeworfenes Maskenkleid der Liebe, im Leben nichts als einen Erdentraum der Wahrheit, ein immer neues Maskenspiel der All-Liebe, aus der alle kommen, in die alle gehen, vor der auch der größte Held, wie Karl der Große, nichts ist, als eine Maske, ein irdisches kleines Trugbild, der kann als rechter Maskengast, wie es die Wahrheit will und die Liebe, ihrem großen Lebensscherze heiter zuschauen:

— Wir und Alles! Mensch und Tier —
Der Baum, die Blume, die zum Lichte langt,
erstarrte Berge, sturmgepeitschte Meere,
dies ganze Erdenrund und Sonn' und Mond
und aller Sterne Reigentanz im Äther —
Wir alle sind die eine Liebe nur!
Kein Raum kann sie, die Geistige, begrenzen,
und keine Zeit berührt die Wandellose:
Doch eben darum freut sie's k l e i n e r sich
zu träumen, in unzählige Gestalten
verworrnen Kampfes ungestillter Sehnsucht
sich auszustreuen, Endlichkeit zu kosten
in freiem Scherz: denn Endlichkeit ist Traum!
Der Liebe Maskenspiel ist feierlich
und groß und schreckhaft auch, als wollt' sie sich
in aller Qual des Nichtigen verlieren:
Und dennoch bleibt es eitel Lustbarkeit,
ein stolzes Spiel der Wahrheit und dem Trug,
darüber sie im stillen scherzt und lacht!
Denn ihre Allmacht bleibt sich froh bewußt,
daß sie die Täuschung von sich werfen kann,
sobald sie will! Bedenke nur, wie du
mit ganzer Sehnsucht Theudechild begehrt!
Und dachtest doch, dich Hermingard zu opfern?
Und liebtest deine Leuba doch, als hättest
du nie zuvor geliebt? Das konnt'st du nicht,
so wie du bist, wenn du in diesen dreien
nicht e i n s geliebt — ein und dasselbe, Wilfrid.
Nur Heimweh nach der größern Liebe, der
auch du entsprungen, lehrte dich Verlangen
nach Theudechild, und sprengte dann im Eifer

für Hermingard beinah das Mummenkleid,
in dem du Menschenglück genießen konntest!
Denn Theudechild und Hermingard und Leuba,
sie waren Masken dir derselben Gottheit,
die sich in d e i n Vergängliches gehüllt,
und die in dir und jedem Auserwählten
die Augen aufschlägt, mitten hier im Traum
zu wachen, mitten im Gedräng' der Larven
heiter zu wissen: das bin ich, die Liebe,
die spielend ihrer Allmacht sich erfreut!

Hanns von Gumppenberg

Außer leichten graziösen Spielen („Die Minnekönigin" 1894, „Münchhausens Antwort" 1901), die diese metaphysischen Ideendramen begleiten, hat Gumppenberg auch den Versuch gemacht, ein rein historisches Drama großen Stils zu schreiben. Der Kritiker, der von einer dramatischen Darstellung der Gegenwart nichts erhofft, in ihr nichts sieht als eine Erniedrigung des Theaters zur Volksversammlung, des Dichters zum Parteimann, der Bühne zum Kampfplatz wechselnder Tagesmeinungen und der Kunst zur bloßen Diskussion, erhofft nur von einem historischen Drama eine Erhöhung der Bühnenkunst. Von einem echten Geschichtsbilde, für das nicht Dichtungen wie der „Götz", der „Wallenstein", der „Prinz von Homburg", die „Agnes Bernauer", der „Bruderzwist im Hause Habsburg" vorbildlich sein können. Denn auch diese sogenannten historischen Dramen verlebendigen mehr die „persönliche Gedanken- und Gefühlswelt ihrer Dichter", als „die objektiven geschichtlichen Vorgänge". Nur diese will Gumppenberg „würdig verlebendigen". Er plant zunächst einen fünfteiligen Zyklus, der „die Zeit von der Begründung des deutschen Wahlkönigtums bis zum Tode Otto III. umfassen soll". Nur „König Konrad I." und „König Heinrich I." sind 1904 erschienen. Die beiden geschichtlichen Schauspiele sind vielleicht Geschichte, sind aber nicht Dichtung. Es ist sehr die Frage, ob ein Historiker „die persönliche Gedanken- und Gefühlswelt" zum Vorteil seines Werkes ganz ausschalten darf, ein Dichter, der sie ausschaltet, enthält sein Eigenstes, Bestes vor. Vielleicht liegt auch die gewählte Zeit uns zu fern: erst historische Bildung läßt sie uns verstehen. Man liest die Dramen mit der Empfindung: da kommt zu den vielen modernen „interessanten Experimenten" noch eines mehr, und auch die Weimarer Aufführung hat diesen Eindruck bei mir nicht verwischen können.

Historische Dramen

König Konrad I.

König Heinrich I.

Drittes Kapitel

Fritz Stavenhagen · Karl Schönherr

In einer Zeit, wo der junge Dramatiker meist ein frühreifes, glattes Oberflächentalent ist, ein verwöhnter Kulturmensch, an dem alles gepflegt ist, ein Freund blasser Schönheiten, ein wenig kokett und ein wenig müde, ein Verächter der Kraft und ein Verächter des Willens, in dieser Zeit wirkt eine Erscheinung wie Fritz Stavenhagen als ein elementarer Ausbruch der ursprünglichen Kräfte, ohne die ein echter Dramatiker nicht denkbar ist. Im Volke wurzelt er, mecklenburgische Bauern waren seine Vorfahren, der Vater war Kutscher in Hamburg. Der Junge möchte Lehrer werden, aber man tat ihn auf Finkenwärder gegenüber Blankenese zu einem Drogisten in die Lehre.

Fritz Stavenhagen

Fritz Stavenhagen

Doch sein Lerntrieb war nicht zu ertöten, er bildete sich autodidaktisch. Er darbte, um Dichter und Dramatiker sein zu können und führte in München, Berlin und Hamburg ein Hungerleben: ein ganzes Ei täglich als Kraftnahrung, mehr konnte er sich in seiner Münchener Zeit mit journalistischer Brotarbeit (Skizzen, Erzählungen) nicht verdienen. Damals entstand das erste Drama, der „Jürgen Piepers" (1901). Er trug Stavenhagen eine Unterstützung aus der Schillerstiftung ein. In Hamburg wurde dann der Einakter „Der Lotse" (1902), in Berlin der Anfang der Bauernkomödie „De dütsche Michel" geschrieben. Die ersten beiden Akte machten auf Otto Brahm, den Leiter des Deutschen Theaters, solchen Eindruck, daß er Stavenhagen ein Jahresgehalt aussetzte. In vier Wochen entstand nun hier in Berlin die „Mudder Mews", und die (1905 gedruckte) Bauernkomödie wurde vollendet. Mit dem „Lotsen" und „Jürgen Piepers" hatte Stavenhagen von 1904 an in Hamburg seine ersten Theatererfolge. Er ward 1905 Dramaturg am Schillertheater; eine zweite Bauernkomödie „De ruge Hoff" (1906) war fertig, ein sechstes Drama begonnen, — da starb Stavenhagen 1906, noch nicht dreißig Jahre alt; 1876 war er geboren.

Jürgen Piepers

Von den fünf fertigen Dramen ist das erste, der „Jürgen Piepers", ein sorgloses Vorspiel. Ein Volksstück, das Erinnerungen an Anzengrubers „Meineidbauern" wachruft. Es ist technisch unbeholfen, die Unwahrscheinlichkeiten häufen sich, es wird eine Fülle von Handlungen und Situationen, aus denen ein anderer zwei, drei Werke gemacht hätte, in ein einziges Werk gedrängt. Aber schon zeigt sich, besonders in den Volksszenen, der Menschengestalter, der aus einer unerschöpflichen inneren Gestaltenwelt die gerade köstlichsten auswählt und sie mühelos sicher gegen- und umeinander zu bewegen versteht.

Der Lotse

Einen ganz andern Eindruck hinterläßt der Einakter „Der Lotse". Stavenhagen scheint sich beschränken zu wollen, auf wenig Handlung, auf wenig Personen. So wird „Der Lotse" zu einer Art technischer Vorstudie zum dritten

Mudder Mews

Drama, der „Mudder Mews". „Mudder Mews" ist ein naturalistisches Milieudrama, dessen Personenverzeichnis schon durch die peinlich genauen Alters- und andere Zeitangaben (wie daß es im Spätherbst 1894 spielt) an die frühen Dramen Gerhart Hauptmanns erinnert. Es ist sicher nicht zufällig, daß das Drama in der Nähe Otto Brahms entstanden ist. Sein Schauplatz ist das Haus des Fischers Willem Mews auf der Elbinsel Finkenwärder. Man sieht durch die Fenster auf Elbdeich, Strom und Blankenese mit dem Süllberg. Seit sechs Jahren herrscht in diesem Hause Frieden und Behagen. Elsabe, die junge Fischersfrau, ist so recht ein Geschöpf, das froh macht, ganz Liebe, Wärme, Phantasie. Sie liest gern ein bißchen, und wenn sie was festhält, dann könnte auch mal ein Winkel sauberer sein, dann überläßt sie Kochen und Braten auch mal ihrem jungen Schwager, den sie aus dem Wirtshaus an die Stube gefesselt hat. Und ihr Mann hat seine Freude an ihr, gerade wie sie ist. Da kommt seine Mutter, die „Mudder Mews", eine tüchtige, aber derbe, harte, durch ein schweres Schicksal verbitterte Frau; eine ungemütliche, gegen ihre Absicht unverträgliche Natur, die alles besser weiß und als Hausfrau auch besser kann. Die beiden Frauen suchen auszukommen, Elsabe sucht sich zu fügen. Es ist unmöglich: als sich der Sohn zur Mutter schlägt, geht Elsabe, zum Äußersten getrieben, ins Wasser. Als Zustandsdrama wie als Charakterdrama ist die „Mudder Mews" in gleichem Maße vortrefflich. An Detail ist kein naturalistisches Drama reicher, und

Unſ'n
Grotherzog von Meckelnborg

as 'n Teiken, werke Kraft un Eigenart
in de öllſt' dütſche, echt german'ſche
Sprak begraben liggt, up dat . . . . .

Hei

mithelpen mag, uns Nedderdütſchen
dees leiwe grade Sprak för unſe
Kunſt tau gewinn' und tau erholln!

Zeichnungen von **Oskar Schwindrazheim** zu Stavenhagen, De dütſche Michel
Gutenberg-Verlag Dr. Ernſt Schultze in Hamburg

Fritz Stavenhagen

Aus „Mudder Mews“ Gutenberg-Verlag Dr. Ernst Schultze Hamburg

keine Volksgestalt eines naturalistischen Dramas überragt als Charakterschöpfung die Mudder Mews. Adolf Bartels, der in seinem Stavenhagenbuche den Dichter so treffend charakterisiert hat, daß einstweilen nur ein Nachzeichnen übrig bleibt, hat völlig recht, wenn er sagt, daß die Mudder Mews der Wolffen im „Biberpelz“ nicht zu weichen braucht.

In den beiden letzten Dramen versucht Stavenhagen sein Eigenstes, eine niederdeutsche Komödie zu schaffen, die Kunst naturalistischer Menschengestaltung mit der Kunst einer ideegerechten romantischen Handlungsführung zu verknüpfen. Stavenhagen selbst liebte am meisten das frühere Drama, die „niederdeutsche Bauernkomödie“: „De dütsche Michel“. Sie spielt 1852 in Mecklenburg, es ist noch die Zeit der Leibeigenschaft. Ein junger Graf feiert seine eben erlangte Mündigkeit mit einem wüsten Feste. Alle seine guten wie schlimmen Leidenschaften sollen sich auf ihm austoben. Es wird gezecht und gespielt, der Graf verliert. Die adlige Spielergesellschaft hetzt ihn gegen seine Bauern, und der aufgeregte Graf fordert sofort den Zins für drei Jahre. Die Bauern rebellieren, kein Zuspruch hilft, sie ziehen bewaffnet gegen das Schloß. Dort schlägt die Stimmung um; denn sie treffen statt eines Lebenden einen Toten: den Grafen, der längst seine Dummheit bereut hat, hat ein todkranker Bettler, der ihn um ein ehrliches Grab und eine Handvoll Blumen darauf bat, auf den Gedanken gebracht, den Bettler als Grafen zu verkleiden, als Grafen

De dütsche Michel

begraben zu lassen. Dem Toten gibt nun der deutsche Michel, was er dem Lebenden versagte. Die Bauern zahlen ihren Zins und treffen alle Vorbereitungen für die schuldige Begräbnisehrung. Im fünften Akte sieht man auf dem Marktplatze eines kleinen Ortes im Gräflichen eine Bühne aufgeschlagen. Die Glocken läuten. Die Bauern kommen vom Begräbnis zurück. Da kündigt ein Schild vor der Bühne des Grafen Ankunft im Himmel an. Vor dem lieben Gott (seinem Diener) beichtet der echte Graf. Man klatscht dem vermeintlichen trefflichen Schauspieler Beifall. Als aber der Graf sich schuldig bekennt, seine Bauern betrogen zu haben, da fällt man über ihn her: seit wann lassen Bauern sich betrügen? Sie schimpfen und fluchen, daß sie den Zins gezahlt haben: auf raffinierte Art, meinen sie, hat der Graf sie geprellt. Das ist der seltsame Inhalt dieser Komödie, mit der Stavenhagen in der Form eines niederdeutschen humoristischen Gegenstückes zu Hauptmanns „Webern" ein Ideendrama schaffen wollte: denn der Graf sollte zugleich ein Repräsentant des Künstlers, die Bauern sollten Repräsentanten des deutschen Volkes sein. Man wird dem Drama nur gerecht, wenn man mit Bartels den Märchencharakter betont, es begreift als ein „natürlich erwachsenes modernes Märchendrama, ein wenn auch noch so derbes Stück aus der Verwandtschaft des ‚Sturms', des ‚Wintermärchens', von ‚Wie es euch gefällt'". Und mag man auch an Einzelheiten der Handlung, die ihre Idee symbolisieren sollen, mäkeln, die hochdeutsch sprechende adlige Gesellschaft sprachlich mit Recht etwas blaß finden, die Hauptszenen sind zwingend, und die Massenszenen, die nun noch viel sicherer als im „Jürgen Piepers" eine Menge klar voneinander geschiedener Typen zusammenballen, reißen unwiderstehlich hin.

Fritz Stavenhagen

Einen wieder ganz anderen Charakter hat Stavenhagens letztes Drama „De ruge Hoff. Niederdeutsche Bauernkomödie in fünf Akten". Ein Jahr wildes sittenloses Leben auf einem mecklenburgischen Gutshofe gibt den Inhalt. Man hat wegen der Offenheit und der Derbheit, mit der die geschlechtlichen Dinge behandelt werden, an Anzengrubers „Kreuzelschreiber" erinnert; der Führung der Handlung nach hat die Komödie mehr Ähnlichkeit mit Ruederers „Fahnenweihe": der Bauer betrügt seine Frau und wird wieder betrogen, der sittenloseste aller Bauern wird Schulze und Kirchenpatron, und der Pastor verbürgt sich für die Sittenstrenge des neuen dörflichen Sittenwächters. Nur daß die Schlußszenen eine Wendung zu einem neuen reineren Verhältnis zwischen Bauer und Bäuerin ahnen lassen, lenkt Stavenhagens Drama auch wieder aus den Bahnen Ruederers, der ohne jede Einschränkung der Ansicht ist: immer sind in der Komödie zuletzt die Lumpen obenauf. So trifft wohl Adolf Bartels das Richtige, wenn er statt an Süddeutsche an einen nördlicheren Dichter erinnert, an Holberg, wenn er meint, Stavenhagen war auf dem Wege, ein niederdeutsches modernes Drama zu schaffen, das für eine andere Zeit und ein anderes Volkstum das hätte werden können, was das Lustspiel Holbergs für seine Zeit und sein Volk war. Denn alles, was Stavenhagen noch fehlte, das war wohl erlernbar. —

De ruge Hoff

Nur doktrinär auf ein postuliertes Entwicklungsschema Eingeschworene können verkennen, daß der frühe Tod Stavenhagens das deutsche Drama, besonders die deutsche Komödie, um eine große Entwicklungsmöglichkeit ärmer machte. Was wüßte man z. B. von einem ähnlichen, auch an Anzengruber erinnernden Dichter wie Karl Schönherr (geb. 1868 in Axams in Tirol), wenn er im Alter Stavenhagens gestorben wäre? — So gut wie nichts. In seiner

Karl Schönherr

Karl Schönherr Jugendwerke

Heimat hätte noch der oder jener an den Dialektgedichten seiner „Innthaler Schnalzer" (1895) Gefallen, dem Alpenwanderer wäre die Sammlung seiner „Tiroler Marterln" (1895) ein willkommener Begleiter, und vielleicht sagte sich einer, der zufällig über den Prosaband seiner „Geschichten und Gestalten aus den Tiroler Alpen", über „Allerhand Kreuzköpf" (1895) käme: Merkwürdig, hier ist ein echter Humorist, den niemand kennt, und der doch in den besten seiner Erzählungen knorrige Alpensonderlinge und ihr besonderes Schicksal mit der Liebe und der Kraft Roseggers gestaltet. Aber ungeschrieben wären die Prosabände „Caritas" (1904) und „Aus meinem Merkbuch" (1911) geblieben, unter ihnen eine Prosaballade von der Wucht der Schlacht am Berge Isel („Tiroler Bauern von 1809") und eine Szene wie „Raufer", die im Wattl, dem stiernackigen, „zwei- und dreifach ‚unterbauten'" Hünen die entfesselte Urgewalt feiert, die wie ein Wetter über die listigen und hinterlistigen Kläffer hinfährt. Und gar niemand hätte ahnen können, daß in dem Verfasser der harmlosen „Schnalzer" und der „Kreuzköpf" ein Dramatiker schlummerte, dem eine Komödie wie „Erde", eine Tragödie wie „Glaube und Heimat" gelingen könnte.

Frühe Dramen

Langsam hat sich Schönherr zum Dramatiker durchgerungen. Sein erster nie gedruckter dramatischer Versuch, das Hoferstück „Der Judas von Tirol", ward im Theater an der Wien abgelehnt. Tragische Genrebilder in einem Akte, die „Tragödie braver Leute", „Bildschnitzer" (1900) und das Landstreicherbild „Karrnerleut" (1904) hatten einen ersten, aber noch bescheidenen Erfolg. Als Schönherr dann von dem heimatlichen Elendsmilieu in dem fünfaktigen an Anzengrubers Frühzeit erinnernden Konfliktdrama „Sonnwendtag" (1902) und in dem Schauspiel „Familie" (1905) wegstrebte, fand er mehr tadelnde und mehr zustimmende Beachtung; schon daß das die Uraufführung beide Male im Wiener Burgtheater war, daß in Berlin wenigstens das erste Stück im Lessingtheater gespielt wurde, zwang zu einer gewissen Entscheidung. Doch erst die Komödie „Erde" (1907) gab Schönherrs Fürsprechern recht. Sie erhielt 1908 die Hälfte des Staatsschillerpreises, verdutzte aber das Publikum, und ein Märchendrama „Das Königreich" (1908), das allgemein auch die Kritik als wirr ablehnte und das nur einmal aufgeführt wurde, schien diese Zurückhaltung zu billigen. Da gewann „Glaube und Heimat" (1910) Hörer und Leser mit einem Theater- und Bucherfolg, wie ihn seit zehn Jahren kein Drama gehabt hatte.

Eigenart des Schönherrschen Dramas

Worin besteht die Eigenart dieser Dramen? Ihr Hauptproblem ist einfach; ein menschliches Urschicksal, Urgefühl oder zwei Urgefühle, die sich widerstreiten können, ergeben das Thema: in der „Erde" die Lebensstimmung und das Lebensgefühl, das den Menschen als Kind der Erde in freudiger oder lähmender Abhängigkeit beherrscht, das Lebensschicksal, das ihm daraus erwächst; in dem Märchendrama die Gegensatzpaare Taumel der Sinne oder Stille der Seele, Lust der Begierden oder Reinheit der Wünsche, Sinnenlust oder Seelenfrieden; in der Tragödie eines Volkes Glaube oder Heimat. Nun ist das Schicksal jeder Person eine Antwort auf das Hauptproblem, Nebenpersonen und Nebenhandlungen geben auf diese Weise den für die Hauptpersonen und die Haupthandlungen nötigen Hintergrund. Leitmotivartig kehren bestimmte Wendungen, die die betreffende Variation des Themas konzentriert enthalten, an charakteristischen Stellen wieder. Diese durch eine solche Wiederholungstechnik wirksam herausgearbeiteten verschiedenen Abwandlungen des Themas werden äußerst

Karl Schönherr

Hofphotograph W. Weis in Wien

Karl Schönherr

geschickt zu einer einheitlichen Handlung verknüpft, die, unterstützt durch eine naturtreue Milieudarstellung und einen Dialog meist im Dialekt, den Eindruck eines (vielleicht etwas komprimierten) Naturgeschehens macht und dabei doch ein kunstvoll komponiertes Drama ist, ein Spiel von schönen Proportionen, und so fest gefügt, daß von den sparsam gewählten Zügen kein einzelner fehlen darf, keine Szene, kein Satz, ja kein Wort.

Erde

Vielen gilt „Glaube und Heimat" vielleicht wegen der fortreißenden Handlung als Schönherrs bestes Werk. Aber die Komödie „Erde" mit ihrem leisen Humor und ihrer feinen Tragikomik gibt an Kunstwert der Tragödie nichts nach. Den alten Grutzenhofbauern, den geborenen Herrn, der verwachsen ist mit seinem Grund und Boden, der sich noch jung fühlt und auf seine Muskeln klopft mit animalischer Freude an „Schmalz und Schmier", macht der Huftritt eines Pferdes einen Herbst und Winter lang zum Siechen. Zwei Akte durch geht es der Erde zu. Sie trägt ihn nicht mehr, das Totenweibele streckt seine Krallen nach ihm aus. Furchtlos schickt er sich an, ein paar Fuß tiefer zu steigen, das Grab ist ausgesucht, der Sarg, das „Reisefutteral" wird bestellt. Aber im dritten Akte — der Wendepunkt zum Guten steht genau an der Stelle, die dem Wendepunkte zum Schlimmen im ersten Akte entspricht — steht der alte Grutz wieder auf. Er steigt auf die Wage und „Gewichtla" um „Gewichtla" muß ihm Mena, die Haushälterin, die sich schon als Bäuerin gefühlt, zulegen: Fleisch setzt er wieder an, der alte Grutz; der Sarg wird zu Feuerholz zerschlagen, der Hof hat wieder einen Herrn. Die Natur hat gesiegt, die Erde, gegen die niemand an kann; sie narrt die Gescheiten, den Arzt, sie narrt die zielsichere Mena, sie narrt den weichen Hannes, den schon fast ergrauten Sohn des Grutzenbauern, den geborenen Knecht, in dem die Ursehnsucht, in Kindern weiterzuleben, während der Dauer der Krankheit elementar ausbricht; „Hannesla" hat die Wiege umsonst geschnitzelt, Mena, mit seinem Kinde unterm Herzen, geht als Bäuerin zum Eishofbäuerlein von der jähen Wand, und wie im Anfang hat Hannesla „sei Arbeit und sei Essen" und geht „mit de Hähner zu Bett: Was braucht der Mensch mehr?" Die Natur liebt nur die Starken, die Grutzen. Mit großen Strichen sicher gezeichnete Gestalten machen diese Idee lebendig; und gewiß: Gestalten wie den alten Grutz, wie Hannes, wie Mena, wie das Totenweibele, wie das Eishofbäuerle, wie die Knechtstypen, unter ihnen das Knechtl, das immer träumt, einen Kirschbaum im Sommer blühen sieht, eine Lerche im Herbstnebel tirilieren hört, das die Lawine im Frühjahr verschüttet — auch eine Variation der Erdidee — Gestalten wie diese hat Schönherr nicht übertroffen, auch kaum Szenen wie die folgenden aus dem zweiten Akte, die einen Begriff vom Ton der Komödie und Schönherrs Charakterisierungskunst geben sollen.

Der Tischler tritt auf. Hinter ihm der Totengraber und das Totenweibele. (Diese Szene soll ganz im Alltagston, mit leisem Humor gespielt werden, als handelte es sich um eine alltägliche, allen wohlvertraute Sache. Ein Gefühl der Furcht und des Gruselns soll nicht aufkommen.)

Der Tischler (freundlich jovialer Handwerker, kommt durch die erste Tür links. Er ist im Arbeitskostüm, mit aufgestülpten Ärmeln; aus der Hintertasche seiner Hose ragt ein gelber Zollstab hervor. Grüßt nach allen Seiten) Gut'n Morg'n allerseits! Gut'n Appetit!

(Hinter dem Tischler, vorerst unbemerkt, tauchen in der offenen Türe, mit freundlichen Mienen, der Totengraber und das Totenweibele auf. Bleiben an der Tür stehen.)

Hannes (auf Grutz zu): Vater! Da ist er schon! Der Tischler!

Totenweibele (vortretend, den Knechten zunickend): Grüß Gott, Leuteln! Seid's allweil gut bei Appetit!

Der mittlere Knecht: Na ja! Eſſ'n und Trink'n hält Leib und Seel' z'ſamm! (Zum Totengraber) Grabmacher, hab' i nit recht?

Totengraber: Freilich! Gut'n Appetit! Was habt's denn Guet's?

Der mittlere Knecht (ſpießt einen Mehlkloß auf die Gabel und weiſt ihn vor): Heilig Grabkugeln!

Hannes (unwillig zu Totengraber und Totenweibele): Grabmacher! Und du ... alte Hex! Was wollt's denn ös zwei da?

Totengraber (auf das Totenweibele deutend): Wo die hingeht, da geh i nach!

Hannes (ſchiebt das Totenweibele gegen die erſte Tür links): Da biſt herein ... und da gehſt hinaus! (Zum Totengraber) Und du gehſt nach!

Totenweibele (von Hannes geſchoben, zum Totengraber): Du verflixter Lug'nbeut'l! (Zu Hannes) I bin ihm nach'gangen! Nit er mir!

Hannes (wie ſich entſchuldigend, läßt das Totenweibele ſtehen): A ſo! (Schiebt nun vorerſt den Totengraber zur Türe.) Alſo gehſt du voran! (Schiebt das Totenweibele nach.) Und du gehſt nach! Enk hat niemand g'rufen!

Grutz (auf dem Bettrand ſitzend, winkt mit der Hand Hannes zu): I hab'n g'ruf'n! (Hannes ſieht verwundert Grutz an.)

Totengraber (tritt, von dem Totenweibele gefolgt, gegen das Bett vor. Zu Grutz, ihm die Hand reichend): Grüß' di ... Grutz! Du ſeiſt heut' beim Freithoftor g'ſtand'n! Und habſt an langen Hals hineing'macht! Hat mir mei' Alte g'ſagt!

Grutz (nickt; ganz gleichmütig, als handelte es ſich um die alltäglichſte Sache): Stimmt! Hab' mir an Platz abg'ſchaut!

(Mena und Trine ſtarren verwundert Grutz an. Ebenſo Hannes, Oberknecht und mittlerer Knecht.)

Totenweibele (befriedigt aufhorchend): Jetz' geht die Uhr recht! (Nickt zufrieden und niſtet ſich in der Ofenecke ein; folgt von dort aus mit lauernden Äuglein den Vorgängen.)

Tiſchler (zu Grutz, jovial): Ah! Grutz! Haſt ſchon im Sinn, bald zu reiſ'n?

Grutz (gleichmütig): Ja! Jetz' geht's Erd'n zu! Und da brauchet i halt a Reiſefutteral! Schneidermeiſter! Nimm mir's Maß!

Tiſchler (gerne bereit): Guet! Guet! Warum denn nit? Dös werd'n wir glei' hab'n! (Greift geſchäftig nach ſeinem Zollſtab; nimmt ihn aus der Taſche und zieht ihn auf.)

Hannes (abwehrend): Vater! Haſt alleweil ſo feſ'nfeſt aufs G'ſundwerd'n g'hofft! Und jetz' auf amal! Was hat's denn da heut geb'n?

Grutz (gleichmütig): Was ſoll's denn geb'n hab'n? G'worfen hat's mi heut ... der ganz'n Läng nach! Zum erſt'nmal! Der Bod'n will mi nimmer tragen!

Hannes (im Beſtreben, Grutz zu tröſten): Aber Vater! So weit iſt's no nit!

Grutz (in voller Seelenruhe): Mi brauchſt nit z' tröſt'n! Bin meiner Lebtag knietief in der Erd' dring'ſteckt! Jetz' ſteig' i a paar Schuh tiefer! Dös iſt all's!

Tiſchler (mißt Grutz mit dem Zollſtab ganz geſchäftsmäßig die Schulterbreite ab. Lieſt vom Zollſtab ab): Sechz'g, g'radaus! (Notiert ſich die Zahl, wobei er den Zollſtab zwiſchen den Zähnen hält, dann zu Grutz.) So, Alter! Jetz' ſteh' an Augenblick auf! Und ſtell' di ſchön g'rad! (Grutz ſteht mühſam auf; Tiſchler nimmt das Längenmaß.)

Grutz: Schneidermeiſter! Gib a biſſ'l zu! I will kommod ſein!

Tiſchler (ſehr gefällig meſſend): Wir nehmen's ganz leſcher! (Lieſt den Zollſtab ab) Hundertfünfundachtzig! Na! Sag'n wir neunzig! Wirſt ſech'n, Grutz! Dös druckt di nit und ſpannt di nit! (Notiert ſich die Zahl.)

Grutz: Guet! Sonſt krieg' i am End' no' Hühneraug'n! (Tiſchler lacht jovial.)

Totenweibele: Grutz! Wirſt ſech'n ... dös G'wand paßt dir wie an'goſſen ... du ziecht's Tag und Nacht nimmer aus!

Grutz (hat ſich wieder auf den Bettrand geſetzt. Während der Tiſchler notiert, zum Totengraber): He! Erdmaus! Neb'n wen trifft's mi zu lieg'n?

Totengraber (ſehr trocken): Neb'n den alt'n Koblmüller trifft's di!

Grutz (empört): Was? Neb'n den alten Koblmüller? Der mi vor zwanz'g Jahr'n mit an Kuhhand'l ang'ſchmiert hat? Neb'n den Schelm leg' i mi nit!

Totengraber: Da wird nit g'fragt! Es geht der Reih' nach! Da trifft's di hin — und da mußt lieg'n!

Karl Schönherr

Totenweibele (aus der Ofenecke hervorrufend; erbost zu Grutz): Werdet's wohl nit raufend werd'n ... ihr zwei ... du und der alte Koblmüller!

Totengraber (sehr freundlich zum Totenweibele): Vielleicht gehst du no vor dem Grutz! Dann leg'n wir di zwischenein ... zum Streit abwehr'n!

Grutz (verzieht das Gesicht): Teufel! Da tät mir die Wahl weh!

Totengraber (sehr sachlich zu Grutz): Oder kaufst dir a leer's Grab dazu. Dann liegst separat!

Grutz (nimmt mit grimmiger Freude diesen Vorschlag an): Zwei Gräber kauf' i! Daß i nur weit g'nug von dem Schelm lieg'!

Totengraber: Guet! Also: zwei Gräber! (Zieht sein Notizbuch heraus, macht sich Notizen.)

Der mittlere Knecht (einwerfend): Wenn i schon amal da auß'n lieg' ... da wär's mir gleich, neb'n wem!

Grutz (scharf abwinkend): Laß mir über! Mir ist's nit gleich! (Entrüstet bei dem bloßen Gedanken.) I werd' nit dem Kuhschelm mit mein' Knoch'nmehl sein' Grabfleck aufdungen! Daß es bei ihm besser wachst! (Sich an etwas erinnernd.) Da fallt mir ein ... heut' im Vorbeigehn ... (zu den Knechten) wer hat mir die Spitzwies'n dungt?

(Oberknecht und mittlerer Knecht sehen einander an. Stoßen den immerfort essenden Roßknecht an.)

Roßknecht (essend, ohne vom Teller aufzusehen, brummig): Wer wird sie denn 'dungt hab'n? I hab sie 'dungt!

Grutz (vorwurfsvoll, verächtlich): Dös wär' mir a Dungen! Rostfleck drein, so groß wie a Haus. (Bei dem Gedanken an Feld und Acker plötzlich von wildem Schmerz gepackt.) Wie wird dös ausschau'n, wenn i weg bin! Arm's Feld und Ackerland ... (Knickt einen Augenblick seelisch zusammen.)

Hannes (bewegt): Vater ... i schau schon drauf ...

Grutz (schiebt ihn von sich): Hannesla! Du bist kein Bauer ... nur so a weicher Batz'n!

Totengraber (ist mit seinen Notizen zu Ende, reicht Bleistift und Zettel dem Grutz): Also ... zwei Gräber separat! Da! Unterschreib'n!

(Grutz gibt seine Unterschrift.)

Tischler (hat die Maße in sein Notizbuch eingetragen; steckt Notizbuch und Zollstab ein. Wendet sich an Grutz, der den Zettel unterschreibt): Grutz! Was willst für a Holz? Soll i von die neuen Fußbod'nläd'n nehmen, die du bei mir lieg'n hast?

Grutz: Untersteh' di! I lass' mir die neuen Fußbod'nläd'n verschneiden! (Reicht dem Totengraber den Zettel mit der Unterschrift, den dieser faltet und sorgfältig in seiner Brusttasche verwahrt. Wendet sich dann an die Knechte, macht, auf dem Bettrand sitzend, vorerst durch eine Handbewegung dem Hannes verständlich, daß er die Knechte bedeuten solle, ihm Gehör zu schenken. Dann) Wo sein die alt'n Bretter, dö wir vorig's Jahr bei der Überschwemmung außerg'fischt hab'n?

(Die Knechte sehen einander an.)

Roßknecht (ohne vom Teller aufzusehen, gallig): Wo werd'n sie denn sein! Hinterm Haus ... hinter der Holzleg'n lieg'n sie!

Grutz (zum Roßknecht): Die holst!

Roßknecht (rührt sich nicht. Ißt weiter): Z'erst ess'n!

Grutz (zum Tischler): Die nimmst! Es sein lärchene!

Tischler (von dieser Mitteilung unangenehm berührt, kraut sich hinter den Ohren): Teuf'l! Lärchene! Dö ruinier'n mir die ganz'n Hob'leisen!

Grutz (da der Tischler sich nicht willig zeigen will): Paßt's dir vielleicht nit? Guet! Hast von mir die letzte Arbeit kriegt!

Tischler (erschrocken): Wirst mir do nit mit der Kundschaft weitergehn! (Rasch einlenkend) Also guet! A lärchener Mensch ... a lärchenes Futteral!

Grutz: Fix und fertig ins Haus g'stellt! Da her!

Tischler (ärgerlich): Ja ... ja! Da her! Neben dein Bett! Kannst di gleich dreinleg'n! Verflixte Sekkatur! (Verabschiedet sich von Grutz. Reicht ihm die Hand) Behüt' Gott, Grutz! Schon bei der ersten Türe links.) Und wenn du wieder amal was brauchst, laß i mi rekommandiert sein!

Totengraber (sich mit dem Tischler zum Gehen wendend): Also! Zwei Gräber weit vom Koblmüller!

Grutz (fest, mit zusammengekniffenen Lippen): Es bleibt dabei!

Totengraber (Seine Schlüdkappe ein wenig lüftend): Behüt' Gott! Schlaf g'sund!

Grutz: Gleichfalls! (Tischler und Totengraber erste Türe links ab.)

Grutz (der bisher, sich mühsam aufrecht haltend, auf dem Bettrand gesessen ist, zieht langsam die Beine auf und läßt sich nun vollends in das Bett gleiten. Hannes zieht ihm sorgsam die Decke über die Beine hinauf, Grutz sieht sich mit großen, ernsten Augen in der Stube um, als wollte er von der Stube Abschied nehmen. Dann): Mena! Trine! (Mena legt ihr Strickzeug beiseite und steht auf. Trine legt den Löffel weg und erhebt sich vom Tische. Treten an Kopf- und Fußende des Bettes.) Da habt's enkern Fraß! (Deutet nach der zweiten Tür links.) Da eini mit mir ... in die Kammer!

Oberknecht (hinter dem Tische hervor, auf Grutz zu. Mächtig bewegt): Bauer! Bleib' bei uns.

Grutz (abwinkend): I g'hör' nimmer :.. unter die Leut'! I geh' ... Erd'n zu. (winkt Mena und Trine, ihn fortzuschieben.)

Totenweibele (empört): Alter Heid'! Dir wird man deine Giftzähn' schon noch reiß'n! Alter Heid'!

Hannes (faßt die keifende Alte am Arm und führt sie gegen die erste Türe links): Da gehst hinaus!

Totenweibele (dadurch nur wütender gemacht, gegen Grutz, den Mena und Trine nunmehr gegen die zweite Türe links abschieben, die Faust ballend): Hab' i di nur erst auf dem Schrag'n! I werd' di schon bet'n mach'n! Du alter Heid'!

Hannes (zum Totenweibele): Wart'! I zeig' dir die Haustür auch no'! (Führt die wütende Alte erste Türe links ab. — Hannes und Totenweibele erste Türe links ab. Mena und Trine mit Grutz zweite Türe links ab. Schließen hinter sich die Türe.)

Das Königreich

Nach der „Erde" ließ Schönherr 1908 „Das Königreich", ein „Märchendrama in vier Akten", erscheinen. Er versuchte ohne den starken Rückhalt, den ihm sonst die heimatliche so bekannte Bauernwelt gab, ein Ideendrama in einem Phantasie- und Märchenreiche spielen zu lassen. Zwei Welten kontrastiert er: in der höfischen Welt der heißen Lust gängelt Excellenza Diabolo, der Teufel in der Maske eines Musikers, einen Fürstenhof mit seinem wilden Geigenspiel; in der andern, in der elenden Wohnung des verachtetsten Fürstendieners, des Prügelknaben Rauschenplat, erklingt das himmlische friedenvolle Geigenspiel des Knaben Dolf, das dies ärmliche Kellerloch, unter dem die Ratten pfeifen, in eine Stätte der Reinheit und der Seelenruhe verwandelt, zu der es den jungen Fürsten zieht. Er lernt wieder an Reinheit glauben. Da versucht Diabolo seine Künste. In Dolf und dem Bäschen, der rein verehrten Königin seines Geigenspiels, will er das Fleisch wecken. Zwar ruft erst die Kinderunschuld in ihm, im verdammten Luzifer, die Sehnsucht nach Erlösung wach, aber vom Fürsten zurückgestoßen, verdirbt er die Kinder, zerstört er das Idyll der Reinheit. Zerrauft, zerfetzt, das Gesicht mit beiden Händen bedeckend, kauert er am Ende auf der Kellerstufe, leise tippen seine Finger über die Geige des toten Dolf, während die Stimme der Mutter, der reinen Maria, halb „singend, halb betend, jubelnd, wie ein froher Psalter" aus der Entfernung herüberklingt: „Auf weißem Zelter — ein jungsfein Ritter wird er reiten, auf güldner Geige spielen vor allen Leuten; Fürst und Graf ihn zu Fuß geleiten . . ." „Das Königreich" wird sich kaum auf der Bühne einbürgern können, aber dem stillen Leser, der sich seiner Welt und ihren Gesetzen gefangen gibt, erschließt sich dies als wirr verkannte Spiel als ein mindestens eigener reizvoller Versuch Schönherrs, sich auch andere Reiche als die der nächsten Wirklichkeit poetisch zu erobern; es ist auch kompositionell gar nicht so zerfahren, wie man es hingestellt hat: Schönherrs Kunst, die Motive zu verknüpfen, die Leitmotive unter ein Urmotiv zu bringen, bewahrt auch hier vor einer Auflösung im Fluten der Märchenvorstellungen.

Glaube und Heimat

Diese vollendet ausgebildete Kunst der Einordnung und Steigerung, der gegenseitigen Aufhellung des Themas, des Anschwellens der Leitmotive zu

Karl Schönherr

einem großen Chor, ist das technische Geheimnis des letzten Werkes, der Tragödie eines Volkes „Glaube und Heimat". Es ist zur Zeit der Gegenreformation in den österreichischen Alpenländern. Die harte, wilde Zeit — „Roßgetrappel auf und nieder. Der wilde Reiter reitet Brand und Bluet!" — ist das immer wiederholte Stimmungsmotiv der ganzen Tragödie — stellt die Bauern, die auf eigener Scholle ihrer eigenen Überzeugung lebten, vor die Wahl: Glaube oder Heimat. Der wilde Reiter, der den Ketzertrotz beugen soll, treibt alle, die nicht abschwören, aus dem Lande: die Unmündigen bleiben zurück zur Bekehrung, die Kinder sollen der Köder sein. Wer bleibt und abschwört, der bleibt in Verzweiflung mit sich zerfallen; wer geht, der hat sein „Inwendig" rein, aber er muß die Stätte verlassen, wo er daheim ist, „Vater und Vatersvater, und weiter die Kett'n, fünfhundert Jahr", der muß seinen Hof dem katholischen Häuserfraß lassen, muß sich trennen von Weib und Kind, dem wird wie dem Rott „der Dreispann" zerrissen. Ganz fern taucht in den letzten Worten die Möglichkeit einer neuen noch ungewissen Heimat auf: sicher ist sie nur dem köstlichen Episodenfigurenpaar des Kesselflick-Wolf und des Straßentrapperl, die nicht Vater und Mutter und keine Heimat kennen, aber wissen: ihr Kind wird beides haben. Es ist unverständlich, wie man dieser Tragödie eine konfessionelle Tendenz unterschieben konnte. Der Schöpfer des alten Gruß, des „alten Heiden", sollte vor dieser Verwechslung sicher sein. Wichtiger ist, ob die geschaffene Steigerung, der Tod des Kindes, die Überwindung der Rache, das verzeihende Handausstrecken, die stumme unhistorische Schlußszene, in der der wilde Reiter sein Schwert zerbricht, organisch gefordert ist. Aber müßte man selbst Nein antworten, in unserer lauen, dumpfen Zeit, in der das „Pathos der Unpathetischen" herrscht, ist ein kaum nachahmbares Temperament wie Schönherr, das wie sein wilder Reiter wie ein Wetter aufzieht, eine seltene Erfrischung.

Signet von L. Staackmann in Leipzig

Gezeichnet von A. Felix Schulze

Viertes Kapitel

Neuromantische Dramatiker

Neuromantische Dramatiker

Beweist eine Erscheinung wie Karl Schönherr, daß auch heute noch ein Naturalist oder ein dem Naturalismus nahestehender Dramatiker erfolgreich schaffen kann, die Jugend fühlt sich nicht wie einst im Jahrzehnt von 1890 bis 1900, zu ihm hingezogen: der junge Dramatiker, das anpassungsfähige und -bedürftige Talent ohne starke eigene Begabung, ist heute, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von 1900—1910 noch mehr als in der ersten, der „Neuromantik" verfallen. Wer heute naturalistisch siegen will, muß siegen durch seine Persönlichkeit, durch die Kraft seines Werkes, ein Neuromantiker

Ernst Hardt
Nach der Lithographie von E. Lampe

Neuromantische Dramatiker

kann siegen auch mit einem schwachen Werk; denn in ihm siegt die geltende Richtung, die der Dichter der „Frau im Fenster", des „Abenteurers und der Sängerin", der „Elektra", des „Ödipus", die Hugo von Hofmannsthal angegeben hat. Der Wahn kommt auf, man könne je von einer passiven Träumerhaltung, von einer Empfänglichkeit für zarte Reize, auf die man reflektierend reagiert, von einem aus Willensschwäche oder Willensohnmacht erklärlichen Verzicht auf jeden ethischen Kampf, von einer Einschränkung auf das Sinnliche, namentlich Erotische, zu einem dramatischen Konflikte, von einer lyrischen Sprach- und Stimmungskunst zu einem dramatischen Stile kommen. Selbst ein Theoretiker wie Julius Bab (geb. 1880 in Berlin), der doch Hofmannsthals Grenzen kennt, fordert pathetisch: „Es wird über Deutschlands neuer dramatischer Kunst kein Haupt leuchten, das nicht mit einem Tropfen Hofmannsthalschen Öles gesalbt wäre!" Ja, wenn es bei dem Tropfen bliebe! Aber das eben ist das Verhängnis; wer Hofmannsthal verfällt, verfällt ihm ganz, ihm bleibt fast nichts eigenes. Ernst Hardt, der berühmte Träger zweier Schillerpreise von 1908, und Karl Gustav Vollmoeller, der Dichter der „Catherina, Gräfin vom Armagnac" sind dafür traurige Beispiele.

Ernst Hardt

Die frühesten Werke von Ernst Hardt (geb. 1876 in Graudenz), die lyrischen, die erzählenden, die dramatischen, zeigen einen Sucher, der irgendwo Anlehnung braucht. In seinen Gedichten (gesammelt in dem Bande „Aus den Tagen des Knaben" 1904) folgen auf die freien Rhythmen seines „Attika"-Zyklus, auf dunkle, stammelnde, überschwängliche Verse zuchtvolle, feierliche Strophen in der Art Stefan Georges. Ein paar schlichtere Weisen ließen eine selbständige Entwicklung hoffen, ein Gedicht wie etwa das „Abendlied":

Lyrik

Still! Der Wald ist schwarz geworden,
Zu Tale zieht des Hirten Melodie ...

Die Lüfte ruhen — nächt'ge Vögel
Entflattern lautlos jedem Strauch.
Walddunkel träufelt Tau und Düfte,
Den Kronen stirbt der Winde Hauch,

Die rieseln in die Ebne nieder
Und spielen mit dem Hüttenrauch.
Nun breitet Finsternis die Flügel,
Nun schwindet das Gelände auch ...

Still! Der Wald ist stumm geworden:
Im Fernen zagt des Hirten Melodie:
„Gelie..bte du .. Gelie..bte du ..."

Tote Zeit

Und ähnlich im Drama und in der Erzählung. Auf die „Tote Zeit" (1898), ein blasses Stück ohne Leben und Charakteristik, in dem Schatten aus Dramen von Ibsen und Gerhart Hauptmann umgehen und im Tonfalle Maeterlincks reden, folgte 1903 „Der Kampf ums Rosenrote", der bühnensicher, stellenweise fast theatralisch, aber doch nie äußerlich effekthascherisch den Kampf zwischen Eltern und Kindern, zwischen der väterlichen, auf ihre Erfahrung pochenden Autorität und einer anders fühlenden und anders wertenden Jugend mit eigenen neuen Zielen darstellte. Und auch der Erzähler fand sich von den „Priestern des Todes" (1898), einer Sammlung von stilistisch uneinheitlichen und unselbständigen Skizzen und Studien zu der Novellensammlung „Bunt ist das Leben" (1902), zu seiner besten Novelle „An den Toren des Lebens". Wie eine erste Leidenschaft einen jungen begabten Menschen über Nacht reift, ihn sich, die Menschen, die Welt tiefer erkennen und fühlen lehrt, sie ihm in neuem Schatten und neuem Lichte zeigt, das bringt auf knappem Raume eine kunstvolle Komposition, eine geschickte Spiegelung des Seelischen durch das

Der Kampf ums Rosenrote

An den Toren des Lebens

Sachliche und Körperliche, ein beidem sich anschmiegender sprachlicher Rhythmus eindrucksvoll zur Geltung. Aber leider ist die Sprache stellenweise peinlich verstiegen, leider stammt ein überlegener älterer Beobachter, der reflektierend das Liebeserlebnis begleitet, aus der Welt Hugo von Hofmannsthals. Er freut sich, daß der junge Mensch „hübsche Dinge" über das Meer sagt, er zitiert nicht nur ein Gedicht von Hofmannsthal, sondern seine Gedankenwelt und ihre Form sind ihm entlehnt. Auch der neunzehnjährige, doch ganz triebhaft Liebende ist sprachlich angekränkelt, im höchsten Gefühlsüberschwang kann er hofmannsthalisch unursprünglich sagen: „Dieses muß nun gelebt werden." Und höchst nachdenklich berührt der Schluß: die feierlichen Gedanken, die der junge Liebende von dem nackten Leibe der Geliebten hat, wirken wie eine Weihe zu einer neuromantischen Lebens- und Kunstauffassung.

Ernst Hardt

Ernst Hardt wenigstens kommt nun nicht mehr von ihr los. Schon der Einakter „Ninon von Lenclos" (1905) war ein Bekenntnis zu ihr, noch mehr dann der mit dem halben Staats- und dem ganzen Volksschillerpreis 1908 gekrönte „Tantris der Narr". Was an „Tantris dem Narren" gefesselt hat, ist mir unerfindlich. Er enttäuscht bei der Lektüre, er enttäuscht bei der Aufführung, er enttäuscht als Drama, er enttäuscht als Dichtung; nicht einmal lyrische Einzelheiten können wie sonst bei Werken seiner Art ein wenig versöhnen. Unmöglich ist das Hauptdrama Tristan — Isolde. Der symbolische Zug, daß Isolde nur Tristan den Treuen erkennt, nicht Tantris den Treulosen, ist im Epos, nicht im Drama denkbar, auf andere wie auf Isolde in beiden unanwendbar. Unmöglich ist dann das Nebendrama, dessen tragischer Held Marke ist. Man begreift keine seiner Handlungen, unfaßlich ist der Prozeß, den er Isolde macht, unfaßlich ihre Preisgabe an die Siechen, unmöglich sein und Isoldens Verhalten an dem Abend dieses Tages, da Tristan als fremder Narr Tantris alle bei Namen nennt und trotz des so kümmerlichen, weil durchsichtigen Versteckenspiels mit seinem Namen doch nicht erkannt wird. Auch Sprache und Vers haben nichts Eigenes. Alle Personen sprechen die gleiche erhitzte, „sinnlose, sinnbeschwerte", gleichniswilde Sprache. Ist es nicht einfach greulicher Schwulst, wenn Tantris der Narr Isoldens nackte Schönheit folgendermaßen beschreibt:

Ninon von Lenclos

Tantris der Narr

Titelzeichnung von Markus Behmer

Auf Marmorfüßen — kühl und wonniglich
Gegliedert — makellos und hochgewölbt
In Kraft und Süße — wachsen schwellend Säulen
Hinauf zum Strahlendome ihres Leibs . . .

Marke: Ein schöner Spruch! Weißt du nicht mehr zu sagen?

Ernst Hardt

Der fremde Narr (in steigender Glut und fiebernder Erregung):

Ein elfenbeinern Gleißen ist ihr weißer Leib
Aus Maienmondlicht aufgebaut zu einem Wunder
Der Herrlichkeit, — Ein wilder Garten ist Dein Leib,
Wo Purpurfrüchte gluten und betäuben.
Dein Leib ist eine Kirche aus Basalt,
Ein Elfenberg, in dem die Harfen klingen,
Ein jungfräuliches Schneegefild. Und Deine Brüste
Sind heiliges Geknosp des Strahlengartens,
Fruchtkapseln, die noch harren auf den süßen Seim
Des Sommermonds! Dein Hals ist wie ein Lilienschaft
Emporgebogen, Deine Arme weisen
Wie Blütenzweige eines jungen Mandelbaumes
Keusch und verheißend in das Paradies,
In dem das Wunder Deiner starken Lenden
Geheimnisvoll und drohend thront wie Gott.

Man lese diese Verse, die dem Lohensteinschen Schwulste nicht viel nachgeben, man denke an Markes Grausamkeiten und man traut seinen Augen kaum, wenn man am Schluß des Personenverzeichnisses die Worte findet: „Tracht und Haltung der Gestalten entspricht der starken, keuschen und verhüllten Art der Fürstenstatuen im Chor des Naumburger Doms." Der Endeindruck ist: ein ganz haltloses, ganz zerfahrenes Werk, ein von einer Zeitmode genarrter Künstler. Man wundert sich, daß Ernst Hardt aus einer reichen sprachsicheren Übersetzertätigkeit (Taine, Flaubert, Balzac, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Rousseau) nicht stärkere Anregungen zog.

Titelbild von Jan Toorop aus der Vorzugsausgabe von Hardt, Aus den Tagen des Knaben

Inselverlag in Leipzig

Karl Gustav Vollmoeller

Phot. von Nicola Perscheid in Berlin

Wie Ernst Hardt gehört auch Karl Gustav Vollmoeller (geb. 1878 in Stuttgart) zum Kreise der „Blätter für die Kunst". Und was erlernbar ist an den Versen Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals, die durch Klang und Rhythmus erzielbare sinnliche Fülle, eine Fülle zartester „Schwingungen" und „halber Klänge", das Spiel mit dem „Gaukeltanz der Dinge", das alles beherrscht Vollmoeller virtuos. An seltenen Stellen seiner Gedichte („Parzival. Die frühen Gärten", 1903. „Das Buch der Landschaften", 1904) spürt man ein echteres, heißeres Gefühl, aber im ganzen sind seine Gedichte inhaltlich und formell nachempfunden, Einfühlung statt Gefühl. Nichts als eine Nachahmung der Klänge von Hofmannsthal und George, ja direkt ein Nachsprechen ihrer Lieblingsworte ist ein Gedicht wie das folgende aus dem „Buch der Landschaften":

Der Lyriker

Die nackten Tempel, die im Mittag starren
in ihrem Trümmerglanz und heißen Gleiße! —
Erschrickst du nicht der leichenhaften Weiße,
ward deine Seele noch nicht müd, zu harren,

noch deine Hand, die zittert, nachzutasten
der steilen Säulen stets gelassenem Schwellen,
die Stirn nicht müde der metallnen Hellen:
So sollst du nie in dem Gewährten rasten

und stets um die erhobenen Leuchten schwärmen.
Fremd, ewig wandernd auf den fremden Steigen
dich durstig zu den fremden Brunnen neigen
und immer dich an fremden Feuern wärmen!

Schon ward dein Auge vom viel Schauen kühler
und dein Herzblut von langer Sehnsucht matter . . .
Schau auf! Ein neuer Hauch weht düfteschwüler,
die Dinge glänzen rund und lebenssatter,

und sieh, der Abend sank, ein letzter Hort.
Wie hüllt dich Dämmerung vertrauter Wände,
ein Kind, ein Mädchen, rühret kühle Hände,
ein Kind — im Abend — fand das rechte Wort.

Der Dramatiker

Von der Lyrik will dann Vollmoeller wie so viele zum Drama kommen, und sein erster Versuch „Catharina, Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" (1903) fand viele Bewunderer. Das lyrische Prachtgewand der Verse, die vielleicht damals weniger nachempfunden wirkten als heute, blendete stark, und ein Schein von Leidenschaft täuschte darüber hinweg, daß auch dieses Werk kein Drama war, sondern eine Gruselballade, in der ein Betrogener eine wilde grausame Rache nimmt, in der tolle Brunst nach einem armen unschuldigen Opfer dieser Rache sucht, in der das arme Opfer zart und träumerisch schwärmt. Im dritten Akte, wo man ein atemloses Anschwellen und Überstürzen erwartet, wo das Drama zu einem reißenden Strome werden sollte, da wird es zu einem stillen unausschöpfbaren Meere kunstvoll gereimter Strophen. „Geputzte Puppen" bewegen sich „zwischen Schein und Wirklichkeit" und „erregen und stillen Leidenschaften", wie es im Drama heißt. Denn alles müssen sich diese Menschen oder Schatten reflektierend erklären, in Versen erklären, die Hofmannsthalsche Fragen, Gedanken, Worte, Wortfügungen wiederholen.

Catharina, Gräfin von Armagnac

Was ist Vergangenheit, und was bin ich
Und wer seid Ihr? Und sagt mir, wer sind jene
Verblaßten Schatten, fremd und wunderlich,
Die sinnlos handeln auf der dunklen Scene

Des Seins, das war. Und wo ist, was verblich?
Gefühle, Stimmen, Namen, die entwandern
Und was ist wirklich?

Und solche Beispiele ließen sich leicht häufen.

Spätere Dramen

Auch Vollmoellers drei nächste Dramen, das Trauerspiel „Assüs, Fitne und Sumurud" (1904), der Einakter „Giulia" (1905) und die Komödie „Der deutsche Graf" (1906) sind von Hofmannsthal mehr oder weniger abhängige Artistenstücke. Besonders die beiden ersten: so lehnt sich der Einakter noch sichtbarer als die „Catharina" an die „Frau im Fenster" an. Und auch „Giulia" ist eine Ballade, „Assüs" mit seiner wirren Handlung ist ein Märchen, „Der deutsche Graf" eine Art didaktischer weltlicher Legende. Alle diese Dramen haben ihre Form verfehlt, und seine Form verfehlt hat auch das letzte, sonst so interessante Drama Vollmoellers, das Flugdrama „Wieland" (1911). Sein Versuch, in satirischer Absicht die alte Sage von Wieland dem Schmied nach dem

Wieland

London unserer Tage zu übertragen, ist dramatisch gescheitert, dies „Märchen in drei Akten" ist ein schwer entwirrbares Bündel von kombinationsreichen Handlungen und geistreichen Einfällen; was in ihm schlummert, ist eine satirische Romanburleske. Aber auch das Drama ist als Versuch, sich dem lähmenden Einflusse der früheren Anreger zu entwinden, immerhin ein Versprechen. Hoffentlich verschreibt sich nun Vollmoeller nicht Strindberg, Shaw und Wedekind. Karl Gustav Vollmoeller

Fünftes Kapitel

Neuklassische Theorie und Dichtung

Unbefriedigt vom Naturalismus, unbefriedigt von der Neuromantik, riefen von der Wende des Jahrhunderts an Theoretiker des Dramas nach einer neuen „klassischen" Kunst. Fast gleichzeitig erschienen, wohl in gegenseitiger Förderung entstanden, ästhetische und kritische Aufsätze von Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und später Samuel Lublinski: Untersuchungen über das ewige Wesen des großen Dramas, Anklagen gegen die Formlosigkeit der gegenwärtigen Bühnenkunst, die sich im Wahne wiegte, den ewigen Gesetzen des Dramas ungestraft zuwider sein zu können. In seinem „Weg zur Form" (1906) hat Paul Ernst, in seinen „Gedanken zum Drama" (1905) Wilhelm von Scholz die wichtigsten dieser Abhandlungen gesammelt, und Samuel Lublinski suchte in seinem „Ausgang der Moderne" (1908) die gesamte geistige Kultur der Gegenwart an diesem neuklassischen Maßstabe zu messen. Zugleich ließen alle drei Dramen erscheinen, die ihren ästhetischen Forderungen genügen sollten. Neuklassische Theorie

Was ist ein Drama? fragen Paul Ernst und Wilhelm von Scholz. Ein Drama, antwortet Paul Ernst, ist zunächst jedenfalls Kampf. Aber ein Kampf besonderer Art. Kein Zufallskampf mit Zufallsausgang, sondern ein Kampf zwischen notwendigen Mächten mit notwendigem Ausgang: ein Kampf des Menschen mit seinem Schicksale. „Der Kern, aus welchem sich im Dichter die Tragödie entwickelt, entsteht durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten; in dem Kreuzpunkt befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen in psychologischer Perspektive ihm als sein seelischer Konflikt, den er lösen soll; bei dieser Aufgabe entfaltet er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit." So folgt Antigone der absolut notwendigen Forderung der Religion und wird vernichtet durch die absolut notwendige Forderung des Staates. Das Drama ist nun nichts als der Ablauf einer solchen Notwendigkeit, ein so strenger Ablauf, daß für keine Willkür Raum bleibt. „Denn die Formen des Dramas sind so zwingend, daß nicht viel mehr als die Stoffwahl — das Wort in sehr weitem Sinne gesagt — in der Hand des Dichters liegt, alles weitere aber nach unerschütterlichen Gesetzen gehorchen muß, wenn sich wenigstens ein vollkommenes Werk bilden soll." Warum aber sind die Formen des Dramas zwingend? Weil sie wie alle dichterischen Formen nicht „Geschöpfe des Zufalls" sind, sondern „erzeugt durch die ewig gleichen seelischen Ansprüche der Menschheit, weil zwischen jeder strengen Form und den letzten menschlichen Werten, denen der Ethik und der Metaphysik, eine „wunderbare Verbindung" besteht. Eine einzige gemeinsame Wurzel hat das Sittliche und das Ästhetische — die Notwendigkeit. Paul Ernst als Theoretiker: Der Weg zur Form

Notwendigkeiten im Drama

Neuklassische Theorie

Der Held

Da es sich im Drama um einen notwendigen Kampf sittlicher Entscheidungen handelt, ist von vornherein klar, daß sich nicht jeder Mensch zum Träger einer dramatischen Handlung, zu einem tragischen Helden eignet. Nur der irgendwie hochstehende, hervorragende Mensch kann ein tragischer Held sein. Denn je höher der Mensch steht, „desto häufiger sieht er sich im Mittelpunkt mehrerer Notwendigkeiten." Nur der höhere Mensch hat die bei allem Zwang zum notwendigen Schicksal doch notwendige freie sittliche Wahl, der niedere ist ganz Milieuprodukt. Nur für den höheren Menschen können die menschlich wichtigsten Dinge, die sittlichen Kämpfe, auch *seine* wichtigsten Dinge sein. Nur beim höheren Menschen ist „die größtmögliche Reinheit des tragischen Konfliktes" gewährt, „indem nur auf der Höhe das allgemein-menschlich-Notwendige zum Ausdruck kommt." Und nur der höhere Mensch ist ein Symbol für ein transszendentes Subjekt.

Was ist tragisch?

Was will das Drama? Was ist sein Sinn? Die Antwort ist zugleich eine Antwort auf die Frage: was ist tragisch? Den Sinn des Dramas und das Wesen des Tragischen wird keiner fassen, der nur vom Dichter ausgeht und nicht von der Seele des Zuschauers, vom Schöpfer und nicht von der Wirkung des Werkes. „Nicht weil ein Mensch gestalten wollte, sondern weil viele Menschen erschüttert sein wollten, bildete sich die Tragödie, in Wechselwirkung mit dem Machtwillen des Dichters, welcher erschüttern wollte." Das Drama ist eine „abstrakte Kunstform, welche interessante Inhalte des Lebens, d. h. Punkte, um welche sich bei den Menschen Energien lagern, in einem sinnlichen Gewand gibt, durch dessen Anblick diese Energien gelöst werden." Es werden also Energien gelöst, es wird nicht Furcht und Mitleid erweckt, wie Aristoteles wollte. Höchste Lebensbejahung ist die Tragödie, kein Spiel um Schuld oder Nicht-Schuld. Stolz und Freude erfüllt uns, wenn Ödipus hoch über Furcht und Mitleid steht, „mit großem Sinn die Folge seines Schicksals zieht, sich selbst blendet und fluchbeladen, auf sein Kind gestützt, aus dem Lande wandert, wo er König war, in das Elend". Wir fühlen: „so groß ist der Mensch, in der Notwendigkeit ist er frei." Ich fühle meine eigene Tragödie, wenn ich die Tragödie des Wallenstein oder Ödipus sehe:

„in meinem Herzen geht der Kampf vor, ich bin Wallenstein, ich bin Ödipus; aber nicht Furcht und Mitleid, keine Depression, sondern höchste Lebensfreude, Glück, Stolz und Herrscherbewußtsein sind in mir erzeugt: wir empfinden das Leben nie so stark, als beim Untergang des Helden, wie es der alte Wikinger nie so stark empfand, als da ihm sein Freund die Brust durchbohrte, indessen das brennende Schiff über die Meerflut rauschte."

Was tragisch ist, wird hieraus klar. Sophokles empfand es, aber Aristoteles nicht mehr. Er wußte nichts mehr von der Sittlichkeit des tragischen Helden, die nicht gelernt ist, auch nicht einmal „nach einem Vorbild nachempfunden, sondern sie ist ursprünglich in ihm, ohne Grund und Begründung, ohne Zweck und ohne Ursache. Aber unsere barbarischen Vorfahren wußten, was tragisch ist, „obwohl sie künstlerisch nur bis zur Ballade kamen, nicht zur Tragödie; in einem alten deutschen Lied, das uns nur in der lateinischen Übersetzung aufbewahrt ist, heißt es: Ridentes morimur."

Wilhelm von Scholz als Theoretiker: Gedanken zum Drama

Ähnlich wie Paul Ernst geht auch Wilhelm von Scholz von der Wirkung auf die Seele des Zuschauers aus. „Die gespannten Gefühle der eng zusammengedrängten Menge werden vor ihr, dort, wo die Kräfte Raum finden, zu einer großen Lösung der lagernden Spannung." Das ist der erste Satz seiner „Gedanken

zum Drama". „Das beweist geschichtlich der religiöse Ursprung des Dramas: die Allgefühle des Volkes schufen sich eine höhere, freiere Erscheinungswelt." Und schaffen sie immer wieder neu. Jedes Stück erzwingt suggestiv eine „Gefühlsfülle im Zuschauer, die nach Auslösung drängt, einen „Willen, der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte". Vor diesem „betrachtenden Willen" spielt sich das Drama ab, das Drama, das selbst wieder Wille ist, Willen gegen Willen sich erproben läßt, d. h. einen Kampf darstellt. Nun setzt der Kampf, „um uns in seinem Wesen, seiner Größe und Bedeutung klar zu werden, eine Situation voraus, aus der er mit Notwendigkeit so und nicht anders hervorgeht". D. h. „Im Anfang ist die Situation". Nicht der Charakter! Nicht aus dem Charakter des Helden entwickelt sich die Handlung, — wie auch niemals die Entwicklung oder Enthüllung eines Charakters Aufgabe eines Dramas, sondern eines Erziehungsromans ist — sondern „aus seinem Schicksal und zwar dort, wo sich das Schicksal zu einer, Kräfte umschließenden, Gegensätze zum Kampfe lösenden, Situation ausgestaltet."

Neuklassische Theorie

Drama als Wille und Kampf

Die Tragödie als höchste Steigerung des Dramas setzt nun ein, „wenn der Held von dem seinem tiefsten Wesen wahlverwandten Schicksal gezwungen wird, in einem Gegensatz zu seinem bewußten Charakter zu handeln". Wenn sein Kampf einen zweiten Kampf wiederspiegelt; den Kampf zwischen „berechtigten, ihrer Natur nach lebenfördernden, zeugenden, wirklichen Mächten", d. i. allen den Mächten, „die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Inneren heraus alle andere Wirklichkeit so überwächst, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge". Die Tragödie ist also die Darstellung eines doppelten Kampfes: eines „sichtbaren der Menschen" und eines „unsichtbaren der lebenerhaltenden Mächte. In ihrer tiefen schicksalhaften Zusammengehörigkeit können wir sie nur erleben, wenn sie in einer großen kontrapunktischen Komposition, in ständiger Wechselwirkung an uns vorüber geführt werden; wenn das Ende des Helden das äußere Ergebnis des äußeren Kampfes und das innere Ergebnis seiner ethischen Entwurzelung ist, und wenn es in dem Augenblick eintritt, wo diese beiden Momente in höchster Steigerung zusammentreffen."

Die Tragödie als höchste Steigerung des Dramas

Wann entsteht nun in uns das Gefühl des „Tragischen" und was ist es? Es ist im Grunde ein Gefühlskonflikt, der entsteht, „wo Freude und Leid, Glück und Unglück, Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verlust in eines geschmiedet sind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organisch verbunden hingenommen werden müssen". Im Drama kann ein solches Gefühl nur erwachen, wenn ein wertvoller Mensch — und nur in wertvollen Menschen entstehen Konflikte großer Lebensmächte — „gerade in seinem Wert Grund und Anlaß seines Unterganges trägt". Die Wirkung alles Tragischen beruht auf diesem zuerst von Hebbel erkannten, „sich selbst setzenden Konflikt", den geheimnisvollen Beziehungen zwischen gegensätzlichen Begriffen und Empfindungen, die das Leben trennt, die aber jetzt unter dem tragischen Gefühl gebunden erscheinen und „das seltsam tiefe Leuchten einheitlicher tragischer Empfindung" ausstrahlen.

Das Tragische und seine Quelle der sich selbst setzende Konflikt

Damit öffnet sich ein Blick in die tiefsten Geheimnisse der Welt. Nicht zufällig überschauert das tragische Gefühl den Menschen, durchdringt ihn wie mit Fieberfrösteln, lockt ihn wie der Abgrund. „Unsichtbares Leben unserer Tiefe" wird in der Tragödie „sichtbare Handlung". „Letzte seelische Bewegungen",

Kulturwert der Tragödie

Neuklassische Theorie

„dunkelste vitale Regungen der Seele, die das Wesen des Weltwandels an sich tragen", der „Lebensprozeß" selbst, wie Hebbel sagt, wird wiedergegeben. „Der dunkle Lebensstrom tut sich uns kund: in großen, scheinbar unvermittelt auftauchenden Spiegelbildern, die er in unserer Phantasie wachruft. In ihnen ist ein Abglanz der Welt, aus der der Strom kommt, ist Wahrheit, sie sind Symbole des Lebens, das wir in solchen Phantasiespiegelungen am tiefsten verstehen." Denn die Phantasie schöpft, wie Hebbel einmal wundervoll sagte, aus derselben Tiefe, aus der die Welt der Erscheinungen selbst hervorgestiegen ist. Die Tragödie aber ist die höchste Phantasiekunst und darum — wird auch das Wort nicht ausgesprochen, dem Sinne nach steht es zwischen den Zeilen — die letzte Offenbarung, die letzte Blüte aller Kultur.

Paul Ernsts Kritik des modernen Dramas

Was ist, an diesen Erkenntnissen und Gesetzen gemessen, das moderne Drama? Hat es, ein Zeichen, daß es ihnen gehorcht, Form? Nein, antwortet Paul Ernst, es hat keine Form, weder das naturalistische, noch das neuromantische. Beide können keine Form haben, da beide letzten Grundes den gleichen falschen Ausgangspunkt haben, den für jedes Drama tödlichen Glauben an die Relativität aller Sittlichkeit. Unter dem Einfluß naturwissenschaftlicher Erkenntnisse nämlich ist eine Kunst entstanden, die keine Werte vermittelt, sondern eine Lehre, die Lehre: alles ist kausal bedingt. Eine Kunst, die letzten Endes keine Kunst ist, sondern „höchstens eine Exemplifikation bestimmter wissenschaftlicher Theorien". Im naturalistischen Roman, der immer Halbkunst war, immer es als seine Hauptaufgabe betrachtete, Wissen zu vermitteln, machten sich zunächst diese modernen Ideen geltend: der Mensch das Produkt des Milieus war sein Inhalt. Aus der Halbkunst des Romans drangen die Ideen dann in die Vollkunst des Dramas und drückten sein Niveau. Da der naturalistische Dramatiker nur einen „Ausschnitt aus dem Leben in Form von Gesprächen und ausführlichen Regiebemerkungen" gab, da seine „produktive Tätigkeit" sich beschränkte „auf die bloße Arrangierung der Vorgänge", konnte man „mit einem ganz kleingeistigen Wesen auskommen;... es war nicht jenes furchtbare Kämpfen und Ringen, jenes qualvolle Denken und Suchen, jenes Durchzittern in Leidenschaften und Gefühlen nötig, man brauchte nur zu sehen und zu hören, nur den Sinn für die Nüancen der Wirklichkeit zu haben". So schuf man nicht Menschen, die größer waren, sondern die kleiner waren als man selbst, und suchte den Einwand, daß diese Trivialitäten doch niemanden interessieren könnten, damit zu widerlegen, daß man sagte, „daß diese ‚einfachen Menschen' doch eigentlich das Tiefste des Menschen verkörperten". Aber eine Sammlung dialogisierter Skizzen hat so wenig eine dramatische Form wie eine „beliebige Misere des sittlichen Stumpfsinnes" ein Drama ist. Produkte der Verhältnisse sind keine tragischen Subjekte. Wer ihnen nicht entgehen kann, der ist nicht „qualitativ verschieden vom Tier". „Bemitleiden kann ich auch den Ochsen, der in schwerer Sonnenglut den Pflug zieht; aber er kann keinerlei tragische Empfindungen in mir hervorrufen." Genau so der Proletarier, wenn er durch das Elend vertiert und hoffnungslos müde ist: man kann ihn bemitleiden; aber er ist nicht tragisch, er ist kein Held. Nicht daß ein Proletarier für die Tragödie nicht in Frage kommen könnte, aber „er wird es seltener, als ein Mitglied aus den höheren, freien Gesellschaftsschichten, weil die soziale Unfreiheit die gewöhnliche Folge hat, das Bewußtsein der sittlichen Freiheit zu trüben". Heute freilich ist diese Trübung allgemein: „Wir haben an die Stelle der Pflicht die Nerven gesetzt, an die Stelle des Sollens das Erkennen," wir glauben nicht mehr an eine absolute Sittlichkeit.

„Der schlimmste Feind alles Tragischen aber ist die Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit. Als Euripides den Satz aufstellte, daß dieselbe Handlung gut und böse sein könne, je nach der Person und den Umständen, da war die griechische Tragödie zu Ende. Denn wenn es keine objektiven, allgemeinen und unter allen Umständen gültigen Regeln der Sittlichkeit gibt, mögen diese auch das freie Produkt einzelner hoher Geister sein, dann gibt es keinen sittlichen Konflikt mehr; dann gibt es eben nur noch ein Verstehen. Die Sophisten haben das antike Drama zerstört durch ihre Lehre von der Relativität aller Begriffe; das naturalistische Drama der Gegenwart, welches kein Drama ist, hat bezeichnend genug die engsten Verbindungen mit dem soziologischen und positivistischen Zuge; die modernen Positivisten sind die wahren Abkömmlinge der alten Sophisten, und sie selbst heben ja die Verwandtschaft hervor, wie etwa Laas in seiner Rettung des Protagoras.

Neuklassische Theorie
Kritik des Relativismus

Sokrates und Plato bekämpften von der Ethik und Ästhetik aus die Sophisten; sehr mit Recht; denn wenn man vom Standpunkt des bloßen Erkennens auch nichts gegen die allgemeine Relativität aller Dinge und Begriffe einwenden kann, wenn die moderne Wissenschaft auf ihrem rasenden Wege auch immer weiter fortfahren mag, alles Feste, was wir noch hatten, in Beziehungen, alles prädikatlose Subjekt in subjektloses Prädikat umzuwandeln: es ist ein Übergriff unerhörtester Art, wenn diese Gedanken in die Welt der Werte eindringen wollen. Was für ein unglaublicher Schluß ist es, daß ich einen Wert aufgeben soll, weil mir angezeigt wird, woher ich ihn habe! Ich schätze den Diamanten, weil er funkelt und Licht sprüht; soll ich ihn fortwerfen, weil mir einer sagt, daß er kristallisierte schwarze Kohle ist? Die Liebe ist das gewaltigste Gefühl, weil es den Menschen seiner Bedürftigkeit entkleidet und ihn frei macht von sich selbst; was tut es, daß sie ihren Ursprung gemein hat mit dem, was sich in den Bordellen findet?“

Darum: „Nicht in der Einsicht liegt unser Wesen als Menschen, sondern darin, daß wir Werte erblicken, die uns das Herz brennen machen. Sittlich kann nur der Mensch sein, und deshalb liegt alle menschliche Größe nur in der Sittlichkeit.“ Auch heute ist die absolute Sittlichkeit und damit die Tragödie nicht nur möglich, sondern nötig. Beide entspringen einem ursprünglichen Drange des menschlichen Geistes. Freilich hat der Dramatiker von heute keinen Rückhalt wie der früherer Zeiten an allgemein gültigen Idealen. „Der moderne Künstler,“ ein „götterloser Mensch“, und Schöpfer von Werken „gottloser Frömmigkeit — oder ‚Weltanschauungsdichtungen‘“ „wird viel einsamer dastehen. Er ist auf eine bestimmte Gruppe sittlicher Ideale angewiesen, auf die perfektionabilistischen Goethes. Deren letzter Inhalt ist, daß einer sein eigenes Wesen erkennt und es in Stolz und Vornehmheit durch fortgesetzte Integration zu einer absoluten Gestalt herausarbeitet.“ Unsere seelischen Fähigkeiten versichern uns,

Möglichkeiten einer neuen Tragödie

„daß unser empirisches Ich nur ein unvollkommenes Abbild eines transzendenten Ich ist, daß unsere Sehnsucht nichts bedeutet als das Streben nach größerer Ähnlichkeit mit ihm, die wir durch den Integrationsprozeß erreichen, da die Unvollkommenheit ja wesentlich das Resultat dieser störenden, verwirrenden und in uns sich festnistenden Welt ist, in welche wir geworfen sind. Wie die Welt unserer Sehnsucht beschaffen ist, das vermögen wir nicht zu erkunden: nur, daß die Punkte von ihr, die wir in uns als die konstituierenden Merkmale unseres transzendenten Subjekts erkannt haben, unter allen Umständen zu erstreben sind, und daß an diesem Streben aller Anprall dieser Welt brechen muß.

Und das würde für uns Moderne der Inhalt der Tragödie sein: der Konflikt zwischen dem Willen zur Integration und der menschlichen Bedürftigkeit; da man kein sympathisches Interesse für die Integration des Bösen erwarten kann, so kann nur die des Guten und Reinen in Frage kommen.“

Neuklassische Dichtung

Diese 1898 in einem Aufsatz „Das Drama und die moderne Weltanschauung" geschriebenen Programmworte können überleiten von der Darstellung der theoretischen Ansichten zu der Darstellung der dichterischen Werke von Paul Ernst.

Paul Ernst

Der Politiker

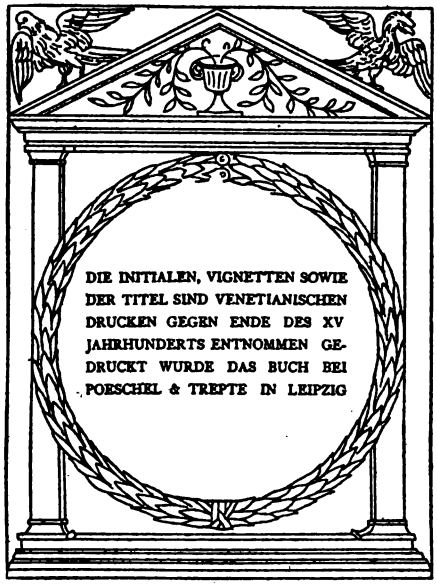
Wer Paul Ernst nur als Theoretiker und da nur oberflächlich kennt, der könnte leicht auf eine seit ewig zurückgezogen lebende Gelehrtennatur schließen, die gegenwartsfremd den Idealismus Kants, Schillers und Hegels, vielleicht etwas modifiziert, heute erneuert sehn möchte, ohne von den Realitäten des heutigen Lebens etwas zu kennen. Er wäre im Irrtum. Erst spät ist Paul Ernst (geb. 1866 in Elbingerode am Unterharz) nach unbedeutenden Jugenderfahrungen im Vereine „Durch" zur Kunst gekommen. Er war einer der vielen theologischen Studenten, die zu sozialdemokratischen Politikern wurden, und fast zehn Jahre hielt ihn die Politik. Mit Tolstoi, dem er die tiefsten Anregungen seines Lebens verdankte, haßte er die Kunst als etwas Unsittliches. Der Wunsch, für die Bestrebungen der arbeitenden Klassen zu wirken, im Glauben, „damit die Menschheit höher zu führen", beherrschte ihn. Aber neben historischen Studien führten ihn gerade praktische Erfahrungen während einer dreijährigen Tätigkeit teils im Dienste städtischer Verwaltungen, teils auf Gütern in Hannover und Thüringen, von der Sozialdemokratie und später aller Politik weg. Der Glauben an die Demokratie fiel und der Glaube an „das, was man ‚soziales Bestreben' nennt", stürzte nach. Aber Paul Ernst rettete sich nicht wie viele „in die Objektivität und blickbeschränkende Spezialarbeit". Er suchte als Ersatz für den verloren gegangenen Glauben einen neuen — denn nur für einen Glauben lebt man, nicht für ein Wissen! — er fand ihn in dem Glauben an die Kulturmission der Kunst.

Naturalistische Anfänge

Erste Dramen

Paul Ernst zog mit Arno Holz zusammen und begann — 1897! — naturalistisch als Holzschüler. Ein Band Gedichte im Phantasustone „Polymeter" — in Wirklichkeit keine Gedichte, sondern Notizen zu Gedichten — und zwei in peinlich getreuer Sprechsprache nachgeschriebene Einakter „Lumpenbagasch" und „Im Chambre séparée" entstanden: zwei Burlesken, die in ihrer „Mischung des Furchtbaren, Lächerlichen und Gemeinen" nicht ahnen ließen, daß Paul Ernst sich abgequält hatte, „Ausdruck zu finden für tragische und pathetische Dinge", die ihm „am Herzen lagen". Aber schon die Selbstanzeige warf die Frage auf: „Lohnt es denn die unendliche Mühe, eine Mühe, die frühere Künstler nicht geahnt haben, all dieses elende, triviale Zeug, das uns im Leben schon so anwidert, auch noch künstlerisch darzustellen?" Ernst erkannte, daß die „wichtigsten Dinge, nämlich die sittlichen Kämpfe, nicht dargestellt werden können durch zu *starke* Nähe bei der Natur". Er versuchte darum in einer Reihe meist unveröffentlichter Dramen über den Naturalismus hinauszukommen. Zwei Einakter („Wenn die Blätter fallen" — „Der Tod" 1900) versuchten es „auf dem Wege der psychologischen Analyse". Aber auch diese in mystisch weiche Stimmung getauchten Stücke befriedigten nicht. Da brachte ihm 1900 eine Reise nach Italien Klarheit über die beiden höchsten Kunstformen, die Novelle und das Drama. Aus Scheu vor den „früher nie geahnten Schwierigkeiten des Dramas, die nicht im dichterischen Können liegen, wie die meisten glauben, nicht im Konstruktiven, wie die Wissenden meinen, sondern in der geheimnisvollen Verbindung von Schicksal und Wesen des Helden", versuchte sich Ernst zunächst in der „leichteren Form der Novelle". Vielleicht lenkte auch die Entdeckung der altitalienischen Novellen, von denen er 1902 zwei Bände herausgab, seine Versuche auf diese Kunst. Hier fand er, was er in der zeitgenössischen Kunst

Versuche, über den Naturalismus hinauszukommen



vermißte, eine „ewige Form". So wurden die altitalienischen Novellen sein Vorbild in der „Prinzessin des Ostens". Überschlicht sind diese 17 kleinen Novellen erzählt. Alles Analytische, Psychologische ist auf das äußerste beschränkt; was in der Seele vorgeht, deuten sparsam ein paar Gebärden, alles ist Handlung, Bewegung. Ihr Fluß zwingt nicht immer, das Gefühl, daß nicht immer etwas Notwendiges geschieht, sondern daß etwas Willkürliches erzählt wird, ist mitunter nicht zu unterdrücken, aber die besten dieser Novellen, wie „Papedoene", wie „der Tod des Dschinghiskhan", wie auch die Titelnovelle hinterlassen den Eindruck, den nach Paul Ernst jede Novelle hinterlassen soll: hier ist Schicksal und Charakter in gegenseitiger Bestimmtheit zu einem notwendigen Geschehen verknüpft.

Die Novellensammlung: Die Prinzessin des Ostens

Merkwürdigerweise schließt ein Roman diesen Abschnitt in Paul Ernsts erzählender Kunst ab, obwohl der Theorie nach der Roman für Paul Ernst doch nur Halbkunst ist. „Der schmale Weg zum Glück" (1903) ist ein Entwicklungsroman, in dem viel eigenes und viel typisches Zeiterlebnis steckt. Ein Förstersjunge wird aus seinem Walde in die Kleinstadt, dann in die Großstadt geleitet, der Student muß, wenn nicht an allen literarischen und sozialen Irrfahrten teilhaben, so doch sie schauen, ehe der Mann am Ende zu einem Leben geführt wird, das er ausfüllt, das ihn ausfüllt, ehe aller Gedankenhochmut von ihm abgefallen ist. Der Roman liest sich schwer; konstruktiv ist er formlos, denn oft wird der Held verlassen und alle Erlebnisse der Nebenpersonen werden „novellistisch abgerundet". Auch daß auf jede Analyse und auf Schilderung als auf „unkünstlerische Mittel" allzu puritanisch verzichtet wird, daß dafür viel lehrhafte abstrakte Einschiebsel gegeben werden, wird den Roman wohl immer auf eine kleine Leserzahl beschränken. Paul Ernst selbst glaubte, aller im Wesen des Romans als Kunstgattung liegenden Mängel zum Trotz sei ihm doch zum erstenmal eines gelungen, nach dem er von Anfang an bewußt gestrebt hätte:

Der schmale Weg zum Glück

Paul Ernst „in einem Kunstwerk durch rein künstlerische Mittel als die allein tauglichen im Leser eine Richtung zum Schönen, Edlen, Freudigen zu stärken, nicht Subjektives auszudrücken, sondern Objektives zu wirken," ein wenig mitzuhelfen „am Wiederaufbau unseres Volkes".

Der Dramatiker

Abgesehen von einer Erzählung „Die selige Insel" (1908) — der zartesten, duftigsten, farbigsten Dichtung von Paul Ernst, dem Werke, das am besten Freunde werben, das erste Interesse für den Dichter wachrufen kann — gilt seine dichterische Arbeit von 1903 an nur dem Drama. Programmatisch leitet

Demetrios

diese Zeit die Tragödie „Demetrios" (1905) ein. Nichts Geringeres unternimmt Paul Ernst, als den Stoff, über dessen Bewältigung Schiller und Hebbel wegstarben, von dessen Schwierigkeiten aber die Fragmente zeugen, in seine endgültige Form zu zwingen. Sehr geschickt wird der historische Zufallsgegensatz zwischen Russen und Polen dadurch beseitigt, daß die Handlung nach Sparta in das zweite vorchristliche Jahrhundert verlegt wird, in dem nicht die nationalen Gegensätze sich befehden, sondern zwei soziale Lager, Herren und Knechte — zwei auch symbolisch vertiefbare und deutbare Begriffe — sich gegenüberstehen. Über die alte Heraklidenstadt herrscht ein Tyrann Nabis. Die alten Spartiatengeschlechter sind bis auf wenige zusammengeschmolzen. Der Königsstamm ist vernichtet, nur eine dunkle Sage geht, Demetrios, der Sohn des ermordeten Königs Orestes, lebe noch. Ist der Sklave Pytheas, den gerade, als er einen schimpflichen Knechtestod leiden soll, eine Sklavin Tritäa, die als seine Mutter gilt, für Demetrios ausgibt, ein Königssohn, ein Herrscher? Er selbst, der im Sklavengewande Königsgedanken trug, zweifelt nicht. Die alte Königin be-

Paul Ernst

Phot. von Th. Lantin Düsseldorf

stätigt ihn als Sohn — aus Rache freilich nur — und der Thron wird sein. Aber er unterliegt seinem notwendigen Schicksale. Er kann nicht, wie er wollte, Reformator sein, er muß in Nabis' Fußstapfen treten, und bald steht er — ein Opfer des sich selbst setzenden Konfliktes — tiefer im Blute. Das Volk empört sich, noch einmal soll die alte Königin für ihn zeugen Da erfährt er seine Abkunft: er ist ein Heraklide, aber Tritäa, die Sklavin, ist seine Mutter. Als das Volk fordert, er solle zum Beweise seiner Abkunft Tritäa töten, wirft er sein Schwert fort und wird erstochen. Herb, klar, kraftvoll, in einer Sprache, die auf jede lebhaftere Farbe, auf jede lyrische Erholung verzichtet, die nur das Unentrinnbare, das sittlich Notwendige hervorleuchten lassen will, wird dieses Schicksal gestaltet. **Paul Ernst**

Neun Dramen hat Paul Ernst nach dem „Demetrios" bis 1910 veröffentlicht. Von ihnen bedeuten die vier Lustspiele („Eine Nacht in Florenz" 1905, „Ritter Lanval" 1905, „Der Hulla" 1906, „Über alle Narrheit Liebe" 1908) am wenigsten. Sie sollen wohl Tiefes anmutig sagen, und im „Hulla" gelingt es stellenweise, aber sie wirken oft leer und gequält, und das letzte Lustspiel ist so mißlungen, daß man es kaum für möglich hält, wie ein so großer Kunstverstand wie Paul Ernst so ins Platte und Banale entgleisen konnte. Ich glaube auch kaum, daß er je ein rechtes Lustspiel schreiben wird; seine Gedanken können nicht leicht spielen, sondern wollen schwer ringen. Darum gibt er sein Bestes nur in den Tragödien. Wie im „Demetrios" werden Themen und Probleme von Weltruf in die tragische Form zu zwingen versucht: der Kampf zwischen Heinrich IV. und dem Papste Gregor in „Canossa" (1908), der Nibelungenstoff in „Brunhild" (1909), der Stoff der Ninon von Lenclos in einem gleichnamigen Trauerspiel (1910). Wie im „Demetrios" wird versucht, Schicksal und Wesen des Helden unlöslich zu verbinden. Paul Ernst will die tragische Wirkung nur „durch eine ganz feste Konstruktion der Handlung, in welcher sich eines notwendig aus dem andern ergibt", erzielen. Der echte Tragiker wirkt, meint er, meist verstandesmäßig, und das Drama ist ihm eine logische Konstruktion, der Nachweis der Notwendigkeit des einen Gesetzes, das immer anders, aber immer zwingend dem edlen Menschen der Tragödie sein Schicksal in Leben und Tod bestimmt. „In seiner Brust trägt jeder sein Gesetz, das dem Gesetze keines andern gleicht," heißt es in dem Trauerspiel „Canossa". Es gibt nur ein ethisches Gebot: Treue gegen sich selbst. Wie ein (sich selbst setzender) Konflikt diese Treue erschüttert, den Helden entwurzelt, im Tode wieder zu sich zurückbringt, das ist immer wieder der Verlauf. Ein Verlauf, über den nicht nur der Dramatiker, sondern der Held und meist auch die Gegenspieler Bescheid wissen. Sie erscheinen oft wie Abstrakta, es gibt für sie nichts Unbewußtes, sie wissen, was sie wollen, und wissen, daß sie wollen müssen. Sie handeln als große Menschheitstypen nicht nur nach ihrem Gesetze, sondern sie formulieren es ganz nackt. Und wie sie, was sie treibt, mit knappen, klaren Worten aussprechen, so sucht Paul Ernst die Handlung auf die knappste Form zu bringen, womöglich mit wenig Personen auszukommen, womöglich die Einheit von Ort und Zeit zu wahren. Die Tragödie des Sophokles ist sein Muster, und man fühlt, wie Paul Ernst mit „Brunhild" eine reine Katastrophendichtung schaffen wollte, etwas dem Ödipus Ähnliches. Auch geistig Ähnliches. Ähnlich starke Empfindungen, wie der sich selbst richtende Ödipus, soll Brunhild zurücklassen, als sie an Siegfrieds Leiche, die Edelste vor der Leiche des Edelsten, sich ihm vermählt, ihr und sein ihnen vorenthaltenes Schicksal erfüllend:

Lustspiele

Die Dramen nach dem Demetrios

Brunhild

Paul Ernst

Du warst fremd und warst ein Wanderer
Und warst allein.
Doch wie ein Netz sind der Menschen Schicksale,
Und sind alle verknotet,
Und bald wurdest Du in Schicksale verstrickt.
Ich weiß nicht von Verfehlung und Schuld,
Denn nach Notwendigkeit leben wir oberen Menschen,
Schuldlos,
Denn wir sind wie die grünende Erde,
Die auf den Schnee harrt,
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.
Du aber hast als Schuld die Verstrickung gefühlt
Und als Verfehlung Dein Unglück.
Und jedes Geschehen als Deinen Willen
Denn sonst warst Du gottgleich.
Nun entflieht Deine Seele dem sterbenden Leib,
Unschuldig und frei.
(Sie ersticht sich mit Siegfrieds Schwert.
Und ich gebe ihr ihre Gefährtin.

Art und Wert der Dramen

Paul Ernst war anfangs ein übersehener Theoretiker und Dichter; es scheint jetzt die Zeit zu kommen, wo sein Name öfter genannt wird. Auch einige Theater (Weimar, Dresden, München) haben den Versuch gemacht, ein paar seiner Dramen zu spielen. Ihre Art hat meist befremdet oder gelangweilt. Blasse, einander allzu ähnliche schemenhafte Gebilde; die Sprache erlebnisfern, blutleer, kühl: das ist der allgemeine Eindruck. Aber man lese einmal die Trauerspiele hintereinander: sie gleichen sich nicht so, wie dieses Urteil vermuten läßt. Es ist doch jedes anders getönt; ohne das Zeit-Mittel der Milieuzeichnung — bewußt wird auf alles Milieuartige verzichtet, sogar eine Ninon wird ohne Rokoko zu einer überzeitlichen Gestalt zu typisieren gesucht — gelingt es Ernst doch, eine ganz verschiedene Stimmungssphäre zu schaffen: eine verschiedene Stimmungssphäre um jedes Drama und um jede Person. Es gelingt ihm, die Personen auch dann, wo sie — man kann ihm vorwerfen, daß er zu häufig seine Dramen mit solchen Reflexionen belädt — den Sinn der Tragödie oder das Gesetz ihres Wesens aussprechen, noch in diesem Banne zu halten. Es klingt doch anders, wenn Heinrich IV. dem in die Verbannung ziehenden Gregor nachsinnt:

Ich war ein Jüngling — bin ich nun ein Mann?
Ein andrer stand ich auf, als er sich beugte.
Er muß Gott fluchen, weil er Rechtes wollte.
Ich pflegte Unrecht, und ich segne Gott.
Er geht zu sterben, und ich bin gestorben:
Er wie ein Tier, das seine Höhle sucht,
Ich, wie die Frucht der Tod der Blüte ist:
Sein Tod ist Tod, doch Leben ist der meine.

als wenn Ninon, zum ersten Male reinen Herzens, den toten Sohn auf die Stirne küßt:

Das Glück der Bösen nur kannt' ich bis jetzt.
Das Glück der Guten halt' ich nun im Arm.
Es währte eines einz'gen Herzschlags Dauer.

Alle Sprachkunst wirkt heute durch ihren Nüancenreichtum, durch ihre lyrischen Reize, ihre sinnliche Fülle, ihre Farbe. Paul Ernst will nur durch die Linie wirken. Was Spitteler einmal in einem kurzen Essay über „Leben und Linie" ausführte, gilt auch von Paul Ernst: Man darf über die Abkehr vom Leben zu dem Zweck, Linie zu gewinnen, nicht mit „wegwerfendem Achselzucken und ein paar wohlfeilen Worten von Kälte, Steifigkeit und Leblosigkeit" wie über eine „Dummheit" reden. Man gewinnt Größe. „Ja, es ist Größe (Stilgröße), wenn ein Künstler es vermag, sich auf die Hauptlinien zu be-

schränken und alle Nebensachen, auch die blühendsten, duftigsten, auszuschließen." Und es ist alles andere als leicht. Ob freilich Paul Ernst den Schattenseiten und Gefahren der Linienkunst: der „Blutarmut", der „Kälte", dem „Akademischen", dem „Pseudoklassischen" immer entgangen ist, ist eine andere Frage. Das „spezifisch Poetische" wird von ihm sicher unterschätzt, der ordnende Kunstverstand überschätzt. Nur glaube ich wieder, Unrecht tut, wer Paul Ernst nur für einen kühlen Rechner und Grübler hält, wer glaubt, er *erlebe* nicht seine Probleme. Freilich mag mich hier das Wissen um den Theoretiker beeinflussen. Der Theoretiker macht „das Herz brennen", so brennen, daß für den Kenner von dieser Wärme auch die Werke glühen. **Paul Ernst**

Daß werbende Kraft in Paul Ernst steckt, dafür gibt es keinen besseren Beweis als den Entwicklungsgang Samuel Lublinskis (geb. 1868 in Johannisburg in Ostpreußen), eines sicher eigenwilligen und (in lobender Wortbedeutung) eigensinnigen Mannes. Er ist als Literarhistoriker am bekanntesten geworden durch Bücher wie die vier Bände seiner „Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert" (1899), durch seine „Bilanz" (1904) und seinen „Ausgang der Moderne" (1908). Sie sind alles andere als fachwissenschaftlich eng. Sie suchen die Literatur in die Gesetze der allgemeinen Kulturentwicklung einzuordnen, ihren Entwicklungsweg nach ihr festzulegen, sie fordern das als notwendig Erkannte fast mit Wut und Gier. Ethische Leidenschaft beherrscht Lublinski. Ein großer Erkenntnisdrang, der auch in volkswirtschaftliche, politische, religionsphilosophische, naturwissenschaftliche Probleme sich einbohrte, war zuletzt nichts als die unerschöpfliche Nahrungsquelle dieser ethischen Leidenschaft, die ihn endlich zwang, sich auch in dichterischen Gestalten auszuleben. Lublinskis erste dichterische Werke sind naturalistische Dramen. Sie wurzeln im marxistischen Gesellschafts- und Massengedanken. Aber sie zeigen doch, und zwar schon die erste Tragödie, ein Hannibaldrama, daß Lublinskis Naturalismus kein schematischer ist: seinen Hannibal bestimmen nicht nur die Verhältnisse, sondern er möchte auch *sie* bestimmen. Und daß er auch, wenn er siegt, unterliegt, daß sie ihn ethisch zerreiben, das sollte nicht nur der Sonderfall der Hannibaltragödie, sondern „die Tragödie jedes historischen Helden" sein. Mit der Tragödie „Peter von Rußland" (1906) schließt diese Zeit. Auch sie ist noch ein Milieudrama, das Milieudrama des mit wilder Kraft dargestellten „asiatischen Barbarentums", gegen das ein Peter, der aber selbst noch im Innern ein Barbar ist, ankämpft. Daß die „heroische Empfindung" hier noch „von Depressionsgefühlen durchsetzt und gehemmt" wird, hat Lublinski selbst als den bedenklichsten Mangel bezeichnet. Frei davon ist die Tragödie „Gunther und Brunhild" (1908), die ihn nun schon in der Themenwahl auf dem Wege zu Paul Ernst zeigt. Ganz hat er diesen Weg erst in der letzten Tragödie „Kaiser und Kanzler" (1910) erreicht. Erst jetzt ist alles Historische als zeitlich Bedingtes in rein Menschliches aufgelöst. In „Gunther und Brunhild" zwang ihn seine Auffassung Gunthers, als des körperlich Schwachen, aber geistig der Zeit Überlegenen, zu mehr Zeitstimmung und Zeitkostüm, als der Theoretiker es erlaubte. Auch das Doppelschicksal Brunhilds und Gunthers war nicht rein im Sinne des „sich selbst setzenden Konfliktes" verbunden. Das ist Lublinski in der Tragödie von Friedrich II., dem Hohenstaufen, und seinem Kanzler Petrus von Vinea gelungen. Die entgegengesetzten Begriffspaare Ideal und Wirklichkeit im allgemeinen, ethische Kultur und Staat im besonderen, Begriffe für entgegen- **Samuel Lublinski** **Kritische Werke** **Hannibal** **Peter von Rußland** **Gunther und Brunhild** **Kaiser und Kanzler**

Samuel Lublinski

Nach dem Ölgemälde von Julius Tischmeyer in Berlin

gesetzte und doch aufeinander angewiesene, „innerlich nahe“ und doch „unvereinbare“, „unlöslich in der Vorstellung“ zusammenhängende, miteinander in „ewiger Urfeindschaft“ verwandte Mächte, bekämpfen sich in zwei Menschen. Der Kaiser, ein Diesseitsmensch, der Verkünder eines menschlich glückseligen gottgleichen irdischen Lebens, muß zum Tyrannen werden, Peter von Vinea den vergötterten Kaiser verraten, beide müssen einander verderben. Wahrscheinlich hätte Lublinski seine besten Werke noch geschaffen, wäre er nicht 1911 gestorben. So ist auch er mehr ein Experimentator, vielleicht der geistreichste.

Während Paul Ernst und Samuel Lublinski einmal Naturalisten waren, hat Wilhelm von Scholz (geb. 1874 in Berlin) gleich unnaturalistisch zu schaffen begonnen. Schon der Dreiundzwanzigjährige schrieb im Widmungswort seines zweiten Werkes an R. M. Rilke, daß jede Kunst „überlebensgroß" sein müsse, sich heben müsse über „das schleichende Dunkel des kleinen Lebens": schon er weiß: „Die Phantasie ist nicht Notbehelf. Sie ist Kern, Wesen und Quelle unserer Kunst. In ihr ist die Wahrheit unserer Kunst. Ihr opfern wir." Wilhelm von Scholz kam auch nicht wie Ernst und Lublinski von praktisch politischer Arbeit und von kritischen Erwägungen her zur Dichtung, sondern die Kunst war ihm früh Drang und Zwang. Frühe suchten mystische Empfindungen, die ein Leben am Bodensee, in alten Städten voll mittelalterlicher Erinnerungen noch nähren mochten, nach einer lyrischen Form. Liliencron ist sein erstes Gedichtbuch „Frühlingsfahrt" (1896) gewidmet, und ritterlicher Glanz alter Zeiten lockt aus einigen epischen Gedichten. Man mag an Liliencron Anklänge finden, auch an Dehmel oder Falke, Scholz mag einmal auch statt einer lyrischen Naturstimmung ein Bild beschreiben, eine Schilderung geben statt eines Gedichtes, es ist doch erstaunlich, wie knapp er sein kann, wie fein sein rhythmisches Gefühl schon entwickelt ist, wie er der Gefahr der Jugend, glatter Weiche und lyrischer Sentimentalität, nie nahe kommt. Und schon spricht aus einigen Gedichten jenes dunkle Raunen, jenes mystische Gedankenträumen, das den späteren Lyriker auszeichnet. „Eine Zeit in Bildern und Gestalten" sucht dann das zweite Werk, der lyrisch-epische Zyklus „Hohenklingen" (1898) auferstehen zu lassen. Der Bodensee ist der örtliche, das ausgehende Mittelalter der zeitliche Hintergrund. In den Zyklen: „Die Burgen", „Im Kloster", „Stadt und Land" wird letztes deutsches Rittertum, wird deutsches Bürger- und Städteleben in farbigen Bildern lebendig; in das Geistesleben der Zeit der deutschen Renaissance und Reformation suchen mystisch sich versenkende Gedichte einzudringen. Und besser als in dem Erstlingsbuche, wo Abstraktes und Konkretes sich stießen, oder wo nur das eine oder andere gegeben war, ist jetzt die Verknüpfung von Sinnlichem und Übersinnlichem, von Gedanken und Bild gelungen. Auf ihre Höhe kommt diese Kunst aber erst in der dritten lyrischen Sammlung „Der Spiegel" (1902). Es gelingt Scholz, kaum in Worte faßbare Empfindungen und dunkelste Gefühle, allgemeine Raum- und Zeitgefühle, dichterisch auszusprechen. Es sind meist Nacht- oder Dämmerungsgedichte, die dies tun. Denn es sind die ahnungsdunklen Stunden, die alle Sinne schärfen, in denen das Schweigen Stimme wird, das Jenseits sich öffnet, das Einzelne ins Kosmische verschwindet, die Stunden, in denen der Dichter am leichtesten, wie Scholz will, zu „einer klaren Flut ewiger Bilder" führen kann. Man findet im „Spiegel" die schönsten neueren Nacht- und Dämmerungsgedichte neben denen Dehmels. Für das Aufgehen in der Natur, das fremder-Werden des eigenen, das verwandter-Werden des fremden Lebens um einen herum hat kein neuerer Dichter zwingendere Worte und Bilder gefunden. Man lese Gedichte wie „Toter Flug":

Wilhelm von Scholz

Der Lyriker

Frühlingsfahrt

Hohenklingen

Der Spiegel

So ohne Tänze geht mein Blut,
bin heut nicht Traum, bin Erde nur.
Durch tiefes Dunkel, ohne Spur,
verschwebt mein Flug, der doch nicht ruht.

Ich trinke Wolken, See und Wald;
Baumschatten wollen mich verhüllen.
Und meines Mantels Falten füllen
sich schwer mit Nebeln, schwer und kalt.

Ich schwebe weiter ohne Flügel;
vom schlammigen, flutverlaßnen Strand
zieht sich mein schleppendes Gewand
lang über den bewölkten Spiegel.

Vom ruhenden Gewölk verhüllt,
der Dunstmond in der Tiefe schwimmt.
Die Nacht, die nebelschwere, nimmt
mich mit ins Dunkel, das mich füllt.

Wilhelm von Scholz

Nach der Originallithographie von Karl Bauer München

Oder wie „Nächtlicher Weg“:

Schwer schweigt der Wald in schwarzer Pracht.
Mein Mantel flattert durch die Nacht,
streift welkes Laub am Boden mit;
und wo die Äste wie Gestalten
hoch über mir die Hände halten,
folgt Zittern meinem festen Schritt.

Und leis' an mir herniederglitt;
als woll's im feuchten Gras erkalten,
was in mir kämpfte, rang und litt;
was ich in mir für schlecht gehalten,
das nahm die Nacht im Atem mit.

Und stiller meine Schritte hallten,
wie eines fremden Freundes Tritt.

Wie „Der Wanderer“:

Schwermütig wächst mein Frieden
in Herbst und Einsamkeit.
Mein Weg zur Dämmerzeit
vergraut wie abgeschieden.

Ich fühle mich Gestalt
und Wesen tief vertauschen;
wildfremde Schritte rauschen
durchs Blattgewirr im Wald.

Still geh' ich, schattenlos
im Grau, als wandle sich
der lange Weg in mich,
auf dem ich wurde groß.

Daß ich der Wandrer bin,
der diesen Weg gegangen,
sind Worte, die verklangen,
und haben keinen Sinn.

Aber nicht solche Gedichte allein machen den „Spiegel" zu einem der besten lyrischen Sammelwerke unserer Zeit. Auch aus den anderen Gedichten, die nicht ein zeitlicher Stimmungshintergrund wie Nacht und Dämmerung einhüllt, wächst das Gefühl, das alle echte Lyrik hervorruft, Ruhe und doch Beunruhigung, die Vorstellung eines klaren Bildes und die Gewißheit, daß das Bild noch für etwas anderes steht, der Zwang, weiter zu träumen und zu denken. Wilhelm von Scholz wird nur selten, wie oft andere Dichter, durch seinen Gedankenreichtum und seine Gedankenschärfe gehemmt: er reimt nicht philosophische Sätze, sondern er gibt Gedankenträume, Gedankendichtung, wenn er ein „Zwiegespräch im Raum" schreibt:

Wer bist du?
Der Gestaltende,
der Waltende.
Und du?
Bin der Gewahrende.
Mein Leib, das Blut, das in ihm kreist,
mein dunkles Sein, wird mir zu Geist;
was ohne Worte in mir spricht,
wird mir zu Wort, wird mir zu Licht.
Ich bin der Offenbarende.

Was als Gedanke mich durchwallt,
dem geb' ich bleibende Gestalt,
dem geb' ich dunkles Sein und Blut,
darin es auf sich selber ruht.

So gieb mir Blut!
Gieb du mir Licht!

Wären wir eins, Gott wäre nicht. —

Und in vielen anderen Gedichten verzichtet Scholz auf jede Aussprache eines Gedankens. Er gibt scheinbar ganz Alltägliches. Aber mit großer Kunst wird dieses Alltägliche, etwa der Gang auf einer Chaussee, an der Telegraphenstangen stehen, ein Blick morgens auf ein vereistes Fenster, zu etwas ganz Vieldeutigem erhoben. Denn ein „symbolischer Realist", das will, wie Leo Greiner erzählt hat, der Lyriker Wilhelm von Scholz sein. Shakespeare, der „lebenswirklich und doch unendlich bedeutungsvoll" ist, gilt ihm als der größte Dichter.

Der Dramatiker

Ein Lyriker, der Shakespeare preist, wird selbst die Sehnsucht zum Drama haben. Bei vielen Lyrikern ist es eine kraftlose Sehnsucht, bei Wilhelm von Scholz war sie fruchtbar. So fruchtbar, daß der Dramatiker den Lyriker endlich verdrängte. Spärlich (aber sehr wertvoll) ist die Ernte an „neuen Gedichten", die die zweite Auflage des „Spiegels" brachte. Daß Wilhelm von Scholz aber von der Lyrik und epischen Versuchen herkam, das lassen seine ersten Dramen bis zum „Juden von Konstanz" erkennen. Was der Lyriker erlebte und aussprach, dunkle, aus einer bannenden Situation zur Klarheit sich herausringende Gefühle, die aus den Beziehungen des Einzellebens zum All-Leben entstehen, das ist auch das Thema der ersten Dramen, ja ihre Personen sprechen lyrisch diese Gefühle aus. So heißt „Der Besiegte" ein „mystisches Drama"; eine einzige Person, mit der übermenschlichen Gabe der beständigen Verwandlungsfähigkeit ausgestattet, symbolisiert die Vergänglichkeit, symbolisiert Leben und Tod und spricht den Sinn ihrer symbolischen Existenz undramatisch, aber lyrisch schön in Worten über Werden und Vergehen aus. Ein wenig dramatischer wirkt schon „Der Gast. Ein deutsches Schauspiel in drei Aufzügen" (1900). Sprechend tritt die lenkende Macht, die Zeit, wenigstens nur in einem Maskenspiele auf. Das Drama selbst symbolisiert ihre Gewalt („Vergessen und Vergehn

Der Besiegte

Der Gast

Wilhelm von Scholz

in meiner Hand, an meiner Brust das Werden"), symbolisiert das Gäste-Los der Menschen („Denn wir sind Gäste, Gäste sind wir alle" — „Symbol ist alles jener stillen Welt, in der der Schein von irdischen Tagen wie Licht in Meerestiefen fällt, Wunder erleuchtend, die wir selber tragen.") an einem Pestjahre des ausgehenden Mittelalters in einer süddeutschen Reichsstadt. Noch fester ist dann „Der Jude von Konstanz" (1905); schon ist die Einheit der Handlung und sogar in den ersten vier Akten die Einheit der Zeit bewahrt. Im historischen Rahmen einer Judenverfolgung aus dem 14. Jahrhundert wird ein Einzelschicksal gestaltet, das Schicksal eines edlen Einsamen, der zwischen Juden und Christen, dieser und jener Welt heimatlos, ein Opfer für beide, sich angewidert vom Schmutze des Lebens dem Tode ausliefert. Aber noch fügt Wilhelm von Scholz den vier zur Aufführung bestimmten Akten einen fünften als epischen Epilog an. Noch „entrückt" er lyrisch — wie er selbst im Vorwort sagt — „aus dem (dramatischen) Willen ins beharrende Gefühl, aus dem Geschehen in die innerliche, nicht mehr sichtbare, Überwindung der Geschehens", „aus dem Unausgesprochenen ins Wort". Als er 1901 die Tragödie entwarf, war er „der Kunst, mittelbare Gefühle im Zuschauer als unaussprechbare gegenständliche Wirklichkeiten zu erzeugen und das Handeln der dramatischen Gestalten begleiten zu lassen, nicht so mächtig", daß er „einer Situation der vollen letzten Aussprache hatte entbehren können".

Der Jude von Konstanz

So wirken alle diese dramatischen Werke nicht durch eigentlich dramatische Formwerte. Was sie anziehend macht, beim Lesen mehr noch als beim Sehen, das ist eine drängende Fülle dichterischer, namentlich lyrischer Einzelschönheiten, vom einzelnen Beiwort an bis zur ganzen Szene, bis zu der schönen Stimmungstönung ganzer Akte, die — am wirksamsten im „Gast" — jeder in einem anderen Tempo gehalten sind. Den Gesetzen aber, die Scholz in seinen „Gedanken zum Drama" aufgestellt hatte, sucht erst „Meroë" (1906) zu folgen.

Meroë

Die Tragödie hat einen „mythischen Inhalt" und spielt „in einem Königreich im vorgeschichtlichen Asien". „Ein großes Drama", so sagte der Theoretiker, „spielt mit Vorteil in entlegener oder phantastischer Zeit." Königtum, das keinen Herrn neben sich dulden darf, und Priestertum, das alles seiner Herrschaft, der Herrschaft der Götter unterwerfen will, sind die Mächte, die sich bekriegen. Die Menschen, zwischen denen sich dieser Kampf abspielt, sind durch Blutsverwandtschaft miteinander verbunden: König Sarias Abdissar der Große, Meroë, die Königin, die aus Priesterstamm ist, und Prinz Hieram, der beiden Sohn. Im Sohne lebt noch der Glaube an die Götter, das Vertrauen zu den Priestern, er kennt nur Fragen des Rechts, sieht noch nicht Fragen der Macht. So trotzt er den Geboten des Königs, der auch im Sohne den „König" wecken will; Hieram wird gebannt und er zieht, ohne daß er es recht weiß, von Priestern geleitet, gegen den Vater. Er ist Sieger, aber er wird gefangen und wird zum Tode verurteilt. Umsonst bietet Meroë, die zwischen Sohn und Vater stand, frühe den Sohn vom Vater weg zu den Göttern lenkte, ihr Leben an: der König bleibt fest. Da vergiftet sie ihn. Die Priester scheinen zu triumphieren. Aber in Hieram ist der König erwacht: er zerschmettert die Krone Teribars, das heilige Sinnbild der Priestermacht. Man sieht: lauter „sich selbst setzende" Konflikte. Aber noch leidet auch dies Drama, wie alle früheren, an einer Überfülle der Motive: man empfindet Meroë, obwohl sie der Schluß mit ihrem halbgewählten, halberzwungenen Tode noch einmal in den Vordergrund rückt, nicht als Hauptheldin: der König und der Prinz fesseln noch mehr. Die „kontra-

punktische Steigerung", die der Theoretiker gefordert hatte, ist noch nicht erreicht. Auch sein letztes Werk, die Komödie „Vertauschte Seelen" (1910), führt Wilhelm von Scholz nicht weiter. Das Stück ist eher ein Schritt abseits, ein Zwischenspiel, das man nicht anfechten, aber auch nicht, weil es bühnenwirksam ist, über die früheren als Dichtungen bedeutenderen tragischen Werke erheben soll.

Wilhelm von Scholz

Vertauschte Seelen

* * *

Wie für Paul Ernst, Lublinski und Wilhelm von Scholz ist auch für andere noch jüngere, aber von den „Neuklassikern" unabhängige Dichter das Drama ein Willenskampf, keine psychologische Analyse. Unter ihnen scheint mir Friedrich Bartels (geb. 1877 in Dorhop), wenn er auch noch wenig bekannt und die Zahl seiner Werke noch klein ist, einer der bedeutendsten. Ein historisches (seit 1904 öfter aufgeführtes) Lustspiel „Die schiefmäulige Almuth" (1903) war sein erstes Werk. Ein frisches Stück, das keiner Experimentiersucht sein Leben verdankte. Die Personen verschwammen nicht im nieselnden Nebel einer durch quälende Selbstbeobachtung mühsam abgerungenen, deskriptiv grübelnden Psychologie. Die entschiedene Wucht und Sicherheit ihres Urteils über sich und die andern ergab einfache Linien, starkes Licht und starken Schatten, um sie war Sonne und in ihnen war Kraft zum Leben. Man fühlte: hier schuf keiner zu unfruchtbaren, durch Lektüre erworbenen Theorien blasse Vertreter, sondern hier zwangen Freude an gesunder Kraft und natürlicher Eigenart und überquellende Fülle des innerlich Erlebten zu einer frischen Gestaltung. Mit Heimatstolz machte der Norddeutsche Bartels die freien friesischen Bauern wieder lebendig, wie sie am Ende des Mittelalters sich gegen die Diebsgelüste der verarmten Junker aus Bremen wehrten. Hart, schroff, eckig, stolz, unnachgiebig, trotzig-rechtlich, aber ehrlich, gerade und gutmütig waren die Männer, die Frauen etwas feiner geschieden, etwas verschlagener, verschmitzter: eben Frauen. Über dem ganzen Lustspiel aber wehte friesische frische Luft, Friesland stand auf in Hof und Weide; in der an ursprünglichen Vergleichen reichen Sprache lebte alles, was hier blüht und welkt, was als Freund oder Feind die Luft durchfliegt und das Land durchjagt: der ganze lustige Bauernspuk mit seinem Schnattern und Gackern, Wiehern und Brüllen. Eine reiche Kleinkunst erinnerte an Kleists „Zerbrochenen Krug", und auch sonst ward dieser liebe Schatten beschworen, mochte man an die Szenenführung denken, an den Dialog, an die Sprache, die etwas absichtlich Ungelenkes, schwerfällig Stockendes hatte, — wie Bauernart!

Friedrich Bartels

Die schiefmäulige Almuth

Zwei Jahre später erschien die Tragödie „Herzog Widukind" (1905). Was in der „Almuth" als Liebe zur Heimat und alten Sitte den Menschen sichern Halt im Leben gab, das wird im „Widukind" als zähes Festhalten an der Stammesart und an dem Glauben der Väter die Quelle tiefster Tragik. Widukind unterliegt an einer Wende der Zeiten. Das Christentum bricht ihn. Von den alten Göttern verlassen, den neuen Gott zornig hassend, verliert er den Boden unter den Füßen, ersinnt der Müdgehetzte aus Angst und Trübsal und gellender Verzweiflung heraus eine grausige Religion, wird er in hadernd em Wahnsinn zu einem Seher, vor dem Völker und Zeiten in gleicher Erbärmlichkeit schwinden:

Herzog Widukind

> Denn du auch weißt nicht, was du tust, ein Pfeil
> nur bist du von der Weltenriesen Bogen
> und ich ihr blutend Ziel.

So spricht der besiegte Widukind zum Sieger Karl.

Friedrich Bartels

Es ist ein glücklicher Griff, daß das Drama nur das letzte Lebensjahr des Sachsenherzogs umfaßt. Das Blutbad von Verden und der darob entbrannte Rachekrieg, in dem die alten Götter aufs neue versagten, ist vorbei. Aus Trotz hat sich Widukind taufen lassen. Erst das Dankfest, das der christliche König feiert, öffnet ihm die Augen. Nun stellt sich der Heimgekehrte noch einmal an die Spitze der Rachescharen, die sein Sohn Wicbert und andere Sachsen während seiner Abwesenheit geworben haben. Die Franken werden überrascht, gefangen; die Eresburg fällt. Aber von ihr aus kommt Unheil über Widukinds Haus. Peregrinus, der fränkische Graf, der hier herrscht, von dessen Hand Wicbert| fällt, ist Widukinds zweiter, von den Franken frühe geraubter Sohn. In ihm verschwistert sich die Kraft der Väter mit der Innigkeit des neuen Jesusglaubens. In seiner Burgeinsamkeit hat er eine seltene Friedenswaffe geschmiedet: er ist der Dichter des Heliandsliedes, das Christi Leben so innig mit germanischem Geiste durchtränkt. Bei Verden treffen sich Vater und Sohn, hier vollzieht Widukind das Racheopfer für Karls Bluttat, hier wird der letzte Sohn, Peregrinus, für Wodan geopfert. Umsonst: Widukind unterliegt und das Heliandslied, das Frauenmund verbreitet, das Sänger aufnehmen, erobert die Sachsenherzen. Die Schar der Freunde, die den todwunden Herzog von Moor zu Moor schleppen, wird kleiner und kleiner. Die drei letzten sterben für ihn den Heldentod, und vor den Füßen Karls des Großen stirbt der gefangene Widukind in einem ihm fremd gewordenen Lande.

Liebhaberaufnahme im Besitze des Herrn Bartels

In drei Akten spielt sich die Tragödie des Sachsenherzogs ab. Die Versammlung der Sachsen unter Wicbert und Widukinds Heimkehr von dem Hofe Karls des Großen umfaßt der erste Akt. An den hin und her geworfenen Fragen: Ist Widukind getauft oder nicht? Warum? Und was nun? entwickelt sich eine treffliche Exposition, in der auch nicht ein Wort zu viel oder zu wenig ist. Alles Einzelne — die schöne Stimmung des Tages, eines Frühlingstages im Schlackschnee, die kurze sichere Charakteristik, die jeder aus der großen Zahl der sächsischen Edlen findet — ist nur Vorbereitung auf das erste Auftreten Widukinds, auf den frostig drohenden Empfang, der den Getauften erwartet, auf die aus Ernst und Komik gemischte Versöhnungsszene, auf Widukinds schmerzliche Beichte und seinen mit Berserkerzorn vorgetragenen Racheplan. Nun folgt im zweiten Akte der letzte Sachsenkrieg.

Zwei Szenengruppen gehören den Franken, die dritte, in der Mitte liegende größere, den Sachsen. Die erste führt auf die Cresburg, wo der Heliandsänger in glücklicher junger Ehe seinem heiligen Werke lebt: ein liebliches Idyll, das der Sturm der Sachsen jäh unterbricht. Die zweite Szenengruppe umfaßt die Versammlung der Sachsen bei Verden. Sie ist in der ersten Hälfte etwas episch breit, reich an volkstümlich naiv wirkenden Bildern — was Emil Kuh und Christine Hebbel von den „Nibelungen" sagten: „Wie die Kinder!", das könnte man auch hier wiederholen — getragen von hoher Kampfeslust, froher Siegeszuversicht, heiliger Inbrunst im Dankgebete Widukinds; sie ist in der zweiten Hälfte furchtbar erregt, als in dem gefangenen Peregrinus die alten Götter das schwerste Opfer fordern, als Widukind umsonst um seinen letzten Sohn ringt und die Mutter in ihrem Schmerze ergreifende Worte findet. Daran schließt sich eine gruselige Szenengruppe von welthistorischer Symbolik, die alle, die gegen das historische Drama prinzipientreu Sturm laufen, eines anderen überzeugen könnte. Sie spielt in der Nacht nach dem ersten unentschieden verlaufenen Schlachttage:

Zwei Wölfe liegen Frank und Sachs nun hier,
Verbissen ineinander, aber still,
Ein jeder froh, läßt ihm der andre Zeit,
Die Nacht sich zu verschnaufen.

Karl der Große tritt zum ersten Male auf, aber nicht, wie in unendlichen Dilettantendramen in strammer Pose, redselig pathetisch, sondern in heldenhafter Resignation. Inmitten von stöhnenden, ächzenden, todwunden Kriegern lehnt er an einem Hünengrab und muß Zeuge sein, wie seine Franken über ihn als den Bluthund von Verden ein furchtbares Gericht halten und zu meutern drohen. Und wie sein erstes Wort, das er „zitternd, frierend" spricht, das Losungswort des Tages „Golgatha" ist, so spiegelt dies oft wiederholte Wort gleichsam den Stimmungsgehalt der Szene, in der die Weltgeschicke auf Messers Schneide stehen, düster wieder.

Schließlich die beiden Szenengruppen des letzten Aktes. In der ersten, die mit Widukinds Gefangennahme durch Sachsen und Franken endet, gehört die Todesweihe der letzten drei Getreuen, die ihren Herzog von Moor zu Moor geschleppt haben, zum Schönsten der Tragödie. Ein verklärendes Licht fällt von hier aus auf den Todwunden, der von den schlicht klagenden Worten seines großen Monologs im dritten Akte an allmählich in visionären Wahnsinn hineinwächst und, ein vereinsamt Entwurzelter, alle Menschen zum letzten großen Kampfe gegen die, die Götter heißen, um sich zu rotten sucht. Denn das rasende Crescendo und Accelerando der sich häufenden Dissonanzen, aus denen nur um so rührender ein einfach schlicht menschlicher Klang wie der:

Wer, du mein weiselloses Bienenvolk,
Hält Ordnung nun im Korb des Widukind?

verloren hervortönt, hemmt nun nur noch der Tod und das in Shakespeareschem Geiste gehaltene Ende der Tragödie. Einer Tragödie, für die der Tag noch kommen wird.

Mit seinem letzten Werke, der Tragödie „Freie Menschen" (1911), hat Friedrich Bartels sein erstes Gegenwartsdrama geschrieben. Der Wert der dramatischen Form Ibsens ist dem Dichter, dem früher Kleist eins und alles war, offenbar geworden. Aber der Gefahr, der viele unterlagen, der Gefahr

Friedrich Bartels

ins Sozialkritische zu entgleisen, ins Weichlich-Lyrische zu entschweben, in die Sackgasse moderner relativistischer Wertungen zu geraten, ist Bartels entgangen. Seine Ethik, die Ethik der freien opfermutigen Tat, die der letzten Eventualität, dem Tode, gewachsen zu sein lehrt, kennt letzte absolute Werte. Sein Dialog ist epigrammatisch zugespitzt, hat etwas Hartes, Wühlendes. Sein Thema: der freie Mensch, immer bereit zu sterben, streift nur kritisch soziale Gegenwartsideen und -zustände, verliert sich aber nicht an sie, indem der Dialog zur Diskussion wird. Ein letztes Endurteil trifft sie, mehr nicht: das Endurteil: es ist nichts mit den politischen, nichts mit den sozialen Idealen dieser Zeit; die sich Lehrer des Volkes nennen, sind eitle Falschmünzer, schamlos wie das ganze Geschlecht; nicht Endzweck ist die vielgerühmte Menschheitskultur und der sogenannte Kulturfortschritt, nur „landesübliche Maulhelden" und „Hoffnungsbolde" züchtet diese Zeit. All das liegt schon hinter dem Professor Ludwig Harms, der dies schroffe Urteil fällt, der zur Ethik des todesbereiten Menschen seinen Sohn erzieht, der aber selbst noch teil hat an dem Jammer dieser Zeit. Bis der Sohn, der Lehre des Vaters getreu, durch seinen Opfertod dem Vater und der Mutter den Weg weist: dem Vater, der sich „aller Eitelkeit begeben", sein großes Werk, das „suprakonfessionelle und suprafraktionelle Volkstum" verbrannt hat, der Mutter, die sich sittlich zu verlieren schien. Die lahm sind und schwach, „in Schlick und Schlamm" sehnsüchtig nach dem jenseitigen Ufer verlangen, der eine „ein Spott verstockten Dünkels", die andere „ein Sporn schamloser Lust", tilgen sich selbst aus, im Tode freie, reine, über die Zeitlichkeit hinaushebende, d. h. tragische Menschen.

Sechstes Kapitel

Herbert Eulenberg

Herbert Eulenberg

Während für Paul Ernst und die Dichter, die mit ihm gehen, die Tragödie zuerst Form ist, Komposition, Konstruktion, Notwendigkeit, ist für die Dichter, deren Typus Herbert Eulenberg (geb. 1876 in Mühlheim a. Rhein) ist, das Drama zunächst überschäumende Leidenschaft, Phantasietraum, Gefühlsfülle und -glut. Dort in Spiel und Gegenspiel sorgsam verteilte Kräfte, hier meist die Offenbarung eines alles zerstörenden, sich verbrennenden Charakters. Gebändigte Form dort und Sophokles das Muster, ungebändigte Leidenschaft hier und (ein in seinem „sterblichsten Teile" oft nachgeahmter) Shakespeare das Vorbild. Beide wollen über den Naturalismus wie artistischen Stilismus hinaus: nur daß dort ein klassisches Ideal vorschwebt, hier ein romantisches.

Gesamteindruck der Dramen: Werte und Mängel

Sturm und Drang ist der bleibende Eindruck, den man von Eulenbergs Dramen erhält, auch heute noch erhält, obwohl er im ersten Jahrfünft seines Schaffens mit der „Cassandra" (1903), im zweiten mit dem „Simson" (1910) wenigstens streckenweise stillere Wege zu gehen scheint. Die Form oder Unform, die Vorzüge oder Schwächen seiner Dramen bleiben die gleichen. Überall prächtige Einzelheiten: prächtige Gestalten, namentlich Frauengestalten, schöne, rührende Opfer wie die Anna Walewska, wie die Irene in der „Leidenschaft", die aus einem sicheren, behüteten Gutsfrieden dem Geliebten in ein Lagerleben folgt, ohne sich zu verlieren; dann große Bilder, zwingende Stimmungen, die in der Erinnerung sich immer mehr vertiefen, die am hinreißendsten grade in den Werken sind, die am meisten angefochten wurden, so die Heide-

und Moorszene in der „Anna Walewska", so die Waldmärchenstimmung im „Ritter Blaubart", so die Waldszenen in „Ulrich, Fürst von Waldeck". Und wie die Landschaftsstimmung ist immer die Zeitstimmung getroffen, am besten die des geliebten Rokoko, die der Leidenschafts-, der Soldaten- und Kriegszeiten, da die Männer kämpfen, lieben, zechen, oder sich in eisenharter männlicher Disziplin wie im „halben Helden" verbluten, da die Menschen nicht seßhaft verkümmern, sondern den Tag sich immer neu erobern. Was die Phantasie, die in diesem so fruchtbar schaffenden Dichter unermüdlich arbeitet, intuitiv erfassen kann, das gelingt am herrlichsten in diesen Dramen. Sie sind an Phantasiewerten reich, arm aber an den Werten, die der wägende Kunstverstand schafft. So wirken sie oft wie große „erste Würfe". Fast immer blenden die Eingangsakte; dann aber zerfließt das Ganze, einzelne Szenen ragen wie schöne Inseln aus einem grauen endlosen Meere. Oft sind die Schlußakte entbehrlich, angehängte monologartige Elegien, balladenhafte Abschlüsse zu längst fertigen Dramen. **Herbert Eulenberg**

Von der „Anna Walewska" an zieht es Herbert Eulenberg zu den „tragischsten und unheimlichsten Fragen unserer Menschlichkeit". Er will „an die tiefen Geheimnisse des Blutes rühren", ein „tragisches Spiel mit dem Urfragen unseres Menschentums und aller gleich uns gebundenen Natur" soll sein Drama sein. Er widmet es, wie die „Warnung und Zueignung" zum „Ritter Blaubart" sagt, nur allen, „denen jeder neue Tag **Lieblingsthemen und Lieblingstypen**

ein Wunder ist und ein Geheimnis wird,
das bei der Uhren feierlichem Schlag
euch wie ein Traum die Seele überirrt,
die euch dies alles: Menschen, Tier und Hag,
wie rätselvolle Bilder oft umschwirrt,
die seltsam kurz in Blut und Blüte stehen
und, hinter sich den Schatten Tod, zergehen.

Daher die Liebe zum Dunkeln, Außerordentlichen, Ungewöhnlichen. Immer kehren die gleichen Typen wieder, vor allem Einsame besonderer Art. Am häufigsten die von einem dunklen Verhängnis gehetzten und einem rätselhaften Zwang gebannten (nicht immer ins klare Licht der Erkenntnis gerückten) Einsamen, deren Blut oft gefährliche Lüste hat. So muß der Graf Walewski in Eulenbergs vielleicht schönstem Werke, der düster glühenden „Anna Walewska" (1899), aus einem abgöttisch liebenden und geliebten Vater ein von Brunstflammen Verzehrter werden, der die eigene Tochter begehrt, der den besten Freund morden muß, weil er die Tochter liebt. So kennt in der „Leidenschaft" (1901) die rein animalische skrupellose Lebensgier Edgars nur Kämpfen, Zechen, Lieben, nicht ein leises soziales Verantwortungsgefühl. So muß der Ritter Blaubart in dem gleichnamigen Märchenstück (1905) eine Frau nach der andern zitternd morden. Er muß lauschen, wie die Welt schweigt, wie sein Herz pocht; er muß sich „ans Dasein festgrübeln". „Zwischen Menschen und Rätsel" ist er gestellt und muß „träumen mit offenen Augen wie ein gehetzter Hase". „Labyrinthisch" ist ihm zumute. So ist ihm ähnlich Ulrich, Fürst von Waldeck ein Waldtiermensch, den die Welt erstarrt hat, der sie verachten und hassen muß. So muß Anselm, der „schwarze Held" des bürgerlichen Lustspiels „Der natürliche Vater" (1909) Frau und Kind wie gehetzt fliehen, weil er trunken sein muß, „im Glühenden" nur leben kann „gleich dem Salamander". So muß der Held Simson um einer Dirne willen zum Narren werden, Frau und

Anna Walewska **Leidenschaft** **Ritter Blaubart** **Ulrich, Fürst von Waldeck** **Der natürliche Vater** **Simson**

Herbert Eulenberg

Phot. von Hans Grubenberger in Düsseldorf

Kind und Haus und Volk vernichten. Die zweite immer wiederkehrende Spielart der Einsamen ist der Typus der Phantasten, der Schwärmer und Grübler.

Münchhausen

Zu ihnen gehört Münchhausen, der Held des gleichnamigen „deutschen Schauspiels", (1900), ein Prahler, der im Grunde ein Melancholiker ist, den sein Leid sich einst hoch zu lügen zwang, und der nun vom Lügen nicht lassen kann; ein Gaukler, der ein weicher Träumer ist, der lieber zugrunde geht, als daß er ein Glück stiehlt. Zu ihnen gehört der Künstler Dietrich Marlow, der Held von „Künstler und Katilinarier" (1902), der in der Welt, wo Bürgermeister, Amtsrichter und Schullehrer herrschen, nie heimisch werden kann. Zu ihnen gehört der Hauptmann Kurt von der Kreith, die tragische Figur der Offizierstragödie aus dem Siebenjährigen Kriege „Ein halber Held" (1902). In Österreich könnte er Ehre und Ruhm ernten, sein Bruder ist dort General. Aber im entscheidenden Augenblick bleibt er, als man ihn verdächtigt. Die Disziplin hält ihn und der Glaube an preußische Gerechtigkeit. Er wird eingekerkert und wird befreit. Er ist noch der gleiche Träumer: er kehrt zurück zu seinem Regiment, im Glauben, nun von seiner Treue zu überzeugen. Erst als er auch jetzt nicht Vertrauen findet, rechnet er ab mit dem Geiste, der ihn gebrochen und fällt: ein Schwächerer im Kampfe zwischen dem Einzelnen und seiner Sehnsucht nach Glück und Freiheit und dem großen Ganzen, der die Einzelnen mit ihrem Geiste bindenden sozialen Organisation, „ein halber Held". Und schließlich gehört zu diesen Einsamen auch Cassandra, die unverstandene Seherin, die das Symbolische jedes Menschenlebens kennt, die weiß:

Künstler und Katilinarier

Ein halber Held

Cassandra

„Ein Bild ist alles nur, was denkt und lebt", ein Bild, das der Tod löscht, aber ein neuer Frühling immer wieder zum Lichte drängt; die darum gefaßt vom Leben Abschied nimmt: Herbert Eulenberg

Und draußen dunkelte das veilchenblaue
Geliebte Meer, die Seele dieser Welt,
Und Glück und Schönheit ist, wohin ich schaue,
Lust löst stets Leid, und aller Schmerz zerfällt.
Ich pflückte die Granate mir vom Baume
Und pflückte selber so mein Leben ab,
Und weiter geh' im wechselvollen Traume
Ich stumm die dunklen Stufen nun hinab.
Dies Stückchen Spiegel in mir muß zerbrechen,
In dem das ganze All sich wiedersah,
Den ew'gen Funken kann kein Dolch erstechen,
Ein Schatten nur ist alles, was geschah.

Die Schicksalsidee in diesen Dramen

Wie die Haupttypen in Eulenbergs Dramen die gleichen bleiben, so bleibt auch die Ansicht vom Schicksale die gleiche. Der gleiche Glaube an die Schicksalsbestimmung, die Notwendigkeit ihrer besonderen Art beherrscht sie. Sie gehorchen fast alle nur ihrem Gesetze, keinem fremden Zwange, keiner ethischen oder einer sozialen Norm. Sie kennen auch keine Verantwortlichkeit, nicht gut oder böse. Die Worte, die Irene sagt: „Man ist, wie man muß", die noch Simson spricht, den die Liebe zu Delila „unter das Gesetz der Tiere stellt":

Doch dies ist ewig, wie mein Schicksal ist,
Aus Gottes Hand als schwarze Saat gefallen.
Den Sämann klage an, der so mich machte,
Daß ich, des Taten groß wie Märchen klingen,
Vor einem Weibe zitt're wie ein Tier,
Das in der Wüste durstet vor dem Brunnen.

diese Worte sprechen ähnlich fast alle Eulenbergschen Helden als Bekenntnis aus. Daher tobt sich in diesen Dramen letzten Endes nur irgendeine wilde Lebenskraft aus, kein Willenskampf, der sittliche Entscheidungen voraussetzt. Daher die geradlinige Art dieser Dramen, in denen das Gegenspiel nebensächlich ist. Vielleicht auch gemieden, weil sich im Gegenspiel leicht das von Eulenberg abgelehnte nur zeitlich Bedingte verkörpert.

Eulenbergs Ideal einer zeitlosen Kunst

Denn zeitlose Kunst will Eulenberg schaffen; wie etwa sein „Ritter Blaubart" spielt, „immer, wenn ihr es lest oder hört", so will Eulenberg in großen Stoffen ewige Konflikte spiegeln; sie spiegeln auch in einer ewigen Sprache, der stilisierenden Sprache der Schönheit. In bewußtem Gegensatze zu der photographischen Manier des Naturalismus ist schon der Dialog der ersten Dramen, des „Dogenglücks" und der „Anna Walewska", abgefaßt. „In jedem Satz" offenbarte Eulenberg „geradezu einen horror vor der alltäglichen Ausdrucksweise unsers gewöhnlichen Lebens". Bilderüberreich „maskierte" sich diese Sprache „aus lauter Scheu vor tagtäglichem Schwatz und gewöhnlichen Redensarten immerzu" und gebärdete sich „aus stolzem Trotz mit vollstem Bewußtsein stets ungewöhnlich und sonntäglich." Ängstlich wird hier und in den folgenden Dramen jede nicht bildliche Wendung vermieden. Mit Gleichnissen und Bildern sind sie alle überladen. Die metaphorische Sprache Shakespeares, in der er nicht immer über seine Zeit hinausging, sondern in der er oft ein Kind seiner Zeit war, wird hier vorbildlich. Alle Menschen, Herren und Knechte, sprechen die gleiche bilderreiche Sprache. „Menschenleben sind Melodien, Gevatter, düster in die Welt geseufzt oder heiter hinausgetrillert, aber immer reimt der Tod den letzten Vers zusammen" sagt etwa Münchhausens Diener Raspe. Oder selbst ein Hausdiener sagt im „Natürlichen Vater": „Oft komme ich mir wie das Gewissen der Menschheit vor." Es ist ein Stil

Herbert Eulenberg

einer überquellend reichen, oft alles überwuchernden Phantasie, eines romantischen Stürmers und Drängers.

Die Schillerrede von 1910 als typisches Bekenntnis

Das ist Eulenberg auch heute noch. Ein Bekenntnis wie die Schillerrede von 1910 beweist das. Sie ist geistreich, schwungvoll, aber voller Widersprüche, im Bestreben, nur ja nicht Wiederholtes zu sagen, ja nicht zu idealisieren, mit Wertungen gepfeffert, die für das Menschliche Allzumenschliche in Schiller gerade das geschmacklos übertreibendste Wort wählen. Und Urteile, die nebenher gefällt werden, beweisen doch, wie sehr Eulenberg noch Sucher ist, wie er auch über sich noch nicht klar ist. Es ist doch seltsam, wenn ein Dichter, der überhaupt nur Deutschen verständlich sein kann, der das Deutsche seiner Art in so manchem Titel betont, etwa Frankreich die höhere Kultur zuspricht. Wäre das Urteil auch richtig, es verneinte seine, des Dichters Eulenberg, Art. Und es ist doch auch sehr fraglich, ob Eulenberg so in der Gegenwart lebt, wie der es müßte, der an Schiller und Goethe „niederträchtige Gleichgültigkeit" gegenüber den Ereignissen ihrer Tage und eine „feige Scheu, sich an die Gegenwart und ihre Kämpfe auf Kosten ihres unsterblichen Lebenswerkes zu verlieren" tadeln konnte. Steht der Dichter wirklich in der Gegenwart, der offenbar von dem schwersten Problem unserer Zeit, der Verknüpfung von Gemeinschaft und Einzelnem, wenig wissen will, der — abgesehen immer vom „halben Helden" — nur den Einzelnen sieht, nur Rechte kennt, keine Pflichten?

Eulenberg als Erzähler und Lyriker

In den letzten Jahren hat sich Eulenberg auch als Erzähler versucht. Und seine Erzählungen sind geschlossener, fester, im Sprachlichen, ohne an Stimmungsgefühle, Glut und Originalität einzubüßen, ebenmäßiger als seine Dramen. Höchstens ein Titel wie „Du darfst ehebrechen!" (1909) deutet auf den romantischen Revolutionär, der trotzig neuwertet. Das Außerordentliche

Sonderbare Geschichten

reizt auch den Erzähler. „Sonderbare Geschichten" (1910) heißt bezeichnend ein umfangreicher Band, der zehn Erzählungen enthält. Eulenberg schildert etwa einen Frauenzweikampf, die Liebe eines alten Schäfers zu einer schönen Leiche, oder er erzählt wie Lebrecht Durchschnitt, ein biederer Beamtenphilister, zu Hause die Sitte und Redlichkeit selbst, alle drei oder vier Wochen eine Nacht ein wüstes „heliogabalisches Leben" führen muß. In der Komposition am schönsten, stimmungssattesten ist ihm wohl die längste dieser Erzählungen geraten, „Das Marienbild". Die Erzählung von einem gut- und treuherzigen Bauernburschen, der auf einer Marienprozession zu einem Marienbildschänder wird und sich auf grausamste Weise zur Sühne selbst entleibt. Wie hier eine seltsam grausige Geschichte formgebändigt ist, so ist glutvolles Fühlen

Deutsche Sonette

auch in der schönen Sammlung der „Deutschen Sonette" (1910) in eine feste und doch nie wie starr wirkende erkältende Form gebannt. Und diese Entwicklung des Erzählers und Lyrikers läßt schließlich hoffen, daß auch der Dramatiker einst mehr sein wird als ein bloßer Stürmer oder Dränger, als einer vom Geschlechte der Lenz, Klinger, Grabbe.

Namenverzeichnis des Textes

A.

Adler, Friedrich 89, 90, 449.
Alberti, Conrad 4, 32, 40f., 58, 86, 93, 203f., 233. — Bild 39.
Algenstädt, Luise 755.
Alexis, Paul 390.
— Willibald 64.
Altenberg, Peter **481—83**, 697. — Bild 482.
Amyntor, Gerhard v. 50.
Anderſen 189.
Andreas-Salomé, Lou 209, **315—16**, 354, 590. — Bild 315.
Andrian, Leopold 557.
Anno, Anton 160, 167.
Antoine, André 158, 160, 164.
d'Annunzio, Gabriele 210, 392, **401—02**, 638, 697, 799f. — Bild 401.
Anzengruber, Ludwig 38, 42, 159, 377, **445—46**, 449, 452, 750, 840, 843, 844.
Arent, Wilhelm 32, 44, 84, 89, **90—92**.
L'Arronge, Adolf 159.
Augier, Émile 7, 349.
Avenarius, Ferdinand 32, 37, 86, 215, **227—33**, 701. — Bild 229.
Ariſtoteles 175, 858.

B.

Bab, Julius 822, 852.
Bahr, Hermann 58, 204, 206, 214, 445, **452—57**, 458, 481, 557, 567, 603, 608, 782. — Bilder 453, 456, 457.
Bang, Hermann 212.
Balzac, Honoré de **9—12**, 13f., 16f., 23, 36, 175, 248, 390, 444, 736, 800, 854. — Bild 9.
Barbey d'Aurevilly 392, 455, 567, 817.
Barnay, Ludwig 159.
Barrès, Maurice 455.
Bartels, Adolf 92, 284, 737f., **739—40**, **746—49**, 754, 842f. — Bild 747.
— Friedrich 822, **873—76**. — Bild 874.
Bartſch, Rud. Hans 782, **786—88**. — Bild 786.
Baudelaire, Charles 392, 400, 532, 558, 562f., 567, 817.
Baumbach, Rudolf 170, 524.
Bazan, Emilia Pardo 455.
Bebel, Auguſt 68, 192, 205, 608.
Beer-Hofmann, Richard 316, **478—81**. — Bild 479.
Benedix, Roderich 68, 159.
Benzmann, Hans 685.
Berg, Leo 4, 32, 116f., 120. — Bild 117.
Bernays, Michael 28, 54.
Bernhard, Claude 21.
Bernouilli, Carl Albrecht 822.
Bernſtein, Max 359.
Beutler, Margarete **300**. — Bild 301.
Beyerlein, Adam 736.
Beyle, Henry (ſ. Stendhal).
Bie, Oscar 209.
Bierbaum, Otto Julius 32, 92, 106, 206, 208, 368, 504, **523—32**, 536, 539, 632, 639, 823f., 826. — Bilder 216, 525, 527.
Björnſon, Björnſtjerne 7, 61, 68, 71, 144f., 149, 159, 203, 758. — Bild 143.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 159f., 350, 364.
Bleibtreu, Carl 4, 32, 35f., 38, 41f., 52, **58—66**, 85ff., 92, 110, 117, 203, 221, 233, 741, 835. — Bild 59.

Blumenthal, Oscar 159f., 202, 346.
Bocaccio 776.
Bock, Alfred 755.
Böcklin, Arnold 8, 28f., 38, 40, 228, 558.
Bodenstedt, Friedr. Martin v. 28, 170.
Bödicker, Staatssekr. 29.
Bodmann, Emanuel v. 685, 822.
Bodmer, Johann Jakob 532.
Böhlau, Helene 214, 234, 302, **309—14**, 315, 809. — Bild 313.
Bölsche, Wilhelm 84, 117, 120—22, 192, 204f., 208, 214, 234, 237, **242—44**, 387, 389f. — Bild 241.
Böhm, Hans 685.
Bourget 400, 454, 456, 603, 638, 798.
Brahm, Otto 4, 160, **162—64**, 166, 203f., 207ff., 348, 840. — Bild 163.
Brandenburg, Hans 555, 685.
Brandes, Georg 34, 152.
Bret-Harte 68.
Bruant, Aristide 823f.
La Bruyère 422.
Büchner, Ludwig 67, 205.
Bulthaupt, Heinrich 86.
Burckhard, Jakob 674, 723.
— Max 445.
Bürger, Gottfr. Aug. 363.
— Hugo (s. Lubliner).
Burns, Robert 741, 742.
Busch, Wilhelm 100, 570.
Busse, Carl 504, **511—15**, 518. — Bild 512.
Butze, Ruscha 206.
Byron 13, 60f., 64, 91, 221, 501.

C.

Calderon 422.
Carducci 532, 817, 821.
Carlyle, Thomas 178, 533, 741.
Carossa, Hans 685.
Carriere, Moritz 28, 30.
Cazotte 695.
Cervantes 697.
Chamfort 695.
Chamisso, Adalbert v. 697.
Chateaubriand 10.
Christaller, G. 34, 36.
Claudius, Matthias 107, 525f., 767.
Comte, Auguste 175.
Conrad, Michael Georg 4, 6—8, 27, 28—30, 31, 33ff., 37f., 41f., 48, 50, **52—58**, 64f., 68, 86, 93, 203, 206ff., 210, 233, 515, 526, 715. — Bilder 45, 53.
Conradi, Hermann 4, 32, 41, 58, 84, **86**, 87—89, 90f., **92—97**, 116, 157, 206, **208**, 234, 370, 444, 638f., 746. — Bild 93.
Croissant-Rust, Anna 32, **259—64**. — Bild 261.

D.

Dahn, Felix, 7, 28, 38, 170, 365.
Dante Alighieri 69, 501, 562, 600.
Darwin, Charles 67, 117, 192, 243f.
Daudet, Alphonse 14, 17, 50, 758.
Dauthendey, Max 214, 557, **567—72**, 702. — Bild 568.
David, Jakob Julius 449, **450—52**. — Bild 451.
Dehmel, Richard 96, 155, 157, 195f., 199, 201, 214, 217, 387—89, 396, 398, 484, 492, 499, 501, 508, 511, 526, 574, 580, 590, **612—27**, 632, 637, 640, 642, 644, 685, 688, 735, 743, 771, 811, 826, 835, 869. — Bilder 216, 604, 615, 627.
Dickens, Charles 110, 113, 233, 674, 754, 802.
Diderot, 695.
Dinclage, Emmy v. 32.
Doloroſa 300.
Dörmann, Felix (Biedermann) 400.
Doſtojewski, Fedor 3, 5, 7, 34, 68, 96, 122, **128—39**, 140, 156—57, 162, 210, 248, 392, 525, 638, 741. — Bilder 135, 137.
Dranmor (Ferdinand von Schmid) 88.
Dreyer, Max, 317, **361—63**.
Drollinger, Karl Friedr. 531.
Droſte-Hülshoff, Annette v. 221, 515.
Duprèz, Fèvre 37.
Dumas, Alexandre 160, 349.

E.

Ebers, Georg 38, 50.
Ebner-Eſchenbach, Marie v. **445**, 449, 450, 782. — Bild 448.
Eckertz, Erich 423.
Egidy, Moritz v. 217, 240, 277, 307.
Eichendorff, Joſeph v. 177, 512, 835.
Eisner, Kurt 495.
Ellmenreich, Franziska 159.
Eloeſſer, Artur 210.
Emerſon 533, 741.
Engel, Eduard 8, 35, 206.
Engels, Georg 159.
Enking, Ottomar 755.
Erler, Otto 822.
Ernſt, Paul 546, 632, 638, 771, 822, **857—58**, **860—66**, 869, 873, 876. — Bild 864.

Ernſt, Otto (= O. E. Schmidt) 207, 317, **363—67.** — Bild 366.
Ertl, Emil 736, 782, 788.
Etzel, Theodor (= Theod. Schulze) 817.
Eulenberg, Herbert 685, 822, **876—80.** — Bild 878.
Evers, Franz 573, **579—82.** — Bild 580.
Ewers, Hanns Heinz 573, **817—21,** 824, Bild 818.

F.

Falke, Guſtav 32, 207, 489, 504, **505—11,** 515, 869. — Bilder 507, 511.
Falckenberg, Otto 822, 826.
Fechner, Guſtav Theodor 584, 596.
Feuerbach, Anſelm 28, 67.
Feuillet, Octave 349.
Field 480.
Fitger, Artur 159.
Fiſcher, S. 164.
Fiſcher-Graz, Wilh. **782—85,** 786, 788. — Bild 783.
Flaiſchlen, Cäſar 368, **547—56.** — Bild 551.
Flaubert, Guſtave **13—14,** 16 ff., 25, 180, 248, 390, 736, 800, 854. — Bild 13.
Fleiſcher, Viktor 782.
Fontane, Theodor 7, 30, 44, 160, 168, 201 f., 206, 234, **284—99,** 312, 358, 364, 448, 468, 499, 707, 710, 736, 792 f., 802. — Bilder 285, 291.
Fontenelle 422.
Förſter, Aug. 159, 445.
Franzos, Karl Emil 505.
Freiligrath, Ferdinand 64, 100.
Freſa, Friedrich 374.
Frenſſen, Guſtav **751—54,** 758.
Frenzel, Karl 160.
Freytag, Guſtav 7, 30, 38, 110, 547.
Friedrichs, Hermann 487.
Fulda, Ludwig 86, 164, 317. — Bild 167.

G.

Gamper, Guſtav 685.
Ganghofer, Ludwig **750.** — Bild 750.
Garborg, Arne 5, 212, 237, 392, 590.
— Hulda 590.
Gaſt, Peter (= Köſelitz) 428.
Geibel, Emanuel 28, 64, 170, 511.
Georg, Herzog v. Meiningen 74.
George, Stefan 468, **557—67,** 656, 688, 699, 700, 702, 835, 852, 855. — Bilder 559, 567.
Gerardy, Paul 557, 561.
Geßner, Tereſina 159.
Gyenjerſtam, Guſtav af 212.
Girard, Albert 372.
Gobineau 674.
Goethe, Joh. Wolfg. v. 38, 40 f., 50, 69, 71, 80, 82 f., 83, 91, 102, 132, 173, 230, 244, 287, 364, 380, 422, 424, 433 f., 455, 469, 505, 525, 532, 536, 538 f., 552, 561, 565, 588, 611, 614, 669, 684, 696 f., 699, 716, 809, 811, 816, 861.
Gogol, 248.
Göhre, Paul 217.
Goncourt, Edmond de 13, **14—17,** 20, 175, 180, 203, 270, 390, 399, 454. — Bild 15.
— Jules de 13, **14—17,** 20, 175, 180, 203, 390, 400, 454.
Gotthelf, Jeremias 264.
Gottſchall, Rudolf v. 8, 44, 159.
Grabbe, Dietrich 64, 71, 85, 221, 880.
Grazie, Eugenie 32, **44.**
Greif, Martin 29, 31, 38, 41, **45—47.** — Bild 46.
Greiner, Leo 685, 822, 826, 871.
Griepenkerl, Wolfgang Robert 205.
Grillparzer, Franz 42, 159.
Grimm, Brüder 697.
Griſebach, Eduard 100.
Groſſe, Julius 28, 88.
Groth, Klaus 284, 287, 486, 749, 751, 755, 758.
Grotthuß, Jeannot E., Frhr. v. 683.
Gumppenberg, Hanns v. 207, 590, 822, 826, **835—39.** — Bild 836.
Günther, Joh. Chriſtian 528.
Gutzkow, Karl 41, 71.

H.

Haaſe, Friedrich 159.
Häckel, Ernſt 67, 108, 190, 192, 243 f.
Halbe, Max 32, 42, 214, 317, **352—56,** 368, 590, 611, 628. — Bilder 353, 356.
Hamerling, Robert 28 f., 44, 68, 86, 88, 784.
Hamſun, Knut 5, 212, 242.
Handel-Mazzetti, Enrica v. 736, 782, **788—91.** — Bild 789.
Hanſſon, Ola 212, 590, 642.
Hanſtein, Adalbert v. 86, 116 f., 187, 190, 192, 201, 205.
Harden, Maximilian 4, 160—62, 164, 166, 205, 349, 536. — Bild 161.
Hardt, Ernſt 557, 567, 822, **851—54.** 855. — Bild 851.

Hart, Heinrich 4, 29, 32, **67—73**, 74, 77, **81—87**, 88ff., 103, **106—109**, 117, 122, 166, 178f., 192, 204—05, 206, 214, 240, 276, 350f., 355, 374, 387, 589ff., 600, 606, 608. — Bilder 87, 107, 599.
— Julius 4, 29, 32, **67—73**, 74, **81—87**, 88f., 117, 122, 131, 160, 166, 192, 204ff., 208, 214, 240, 276, 387, 582, 589f., **598—605**, 606, 610, — Bilder 87, 599.
Hartleben, Otto Erich 32, 66, 84, 86, 89, 204ff., 214, 222, 317, **367—73**, 374, 525f., 590, 746. — Bilder 216, 369, 373.
Hartmann, Eduard v. 34, 67.
Hauptmann, Carl 190, 206, **377—83**, 590. — Bild 379.
— Gerhart 5, 32, 38, 42, 50, 118, 168, **189—202**, 203, 205, 214f., 228, 251, 253, 284, 297f., **317—43**, 352, 356, 362, 377, 445, 450, 590, 611, 628, 674, 809, 828, 830, 840, 843, 852. — Bilder 191, 216, 318, 319, 321, 327.
Hebbel, Friedrich 42, 64, 71, 81, 159, 228, 349, 351, 475, 511, 632, 745, 749, 822, 859f., 864.
— Christine 875.
Hegel 862.
Hegeler, Wilhelm 205, 234, **247—51**, 590. — Bild 249.
Heiberg, Hermann 30, 50, 489.
Heimann, Moritz 210, 450.
Heine, Heinrich 71, 100f., 117, 221, 228, 422, 505, 538f., 552, 574, 854f.
Held, Franz (-Herzfeld) 32, 117.
Henckell, Carl 4, 44, 84, 86ff., 90, **98—105**, 214f., 217, 220, 224, 592, 606, 828. — Bild 99.
Hennique, Léon 390.
Herder, Joh. Gottfr. 71.
Hermann, Georg (Georg Herm. Borchardt) **792—93**. — Bild 793.
Herrig, Hans 71, 85.
Hertz, Wilhelm 28.
Herzog, Rudolf **750f.** — Bild 751.
Hesse, Hermann 214, 587, **775—80**. — Bild 777.
Heßler, Alex 190.
Heymel, Alfred Walter 530.
Heyse, Paul 4, 7, 28f., 31, 40f., 68, 203, 209, 290, 305, 445, 489, 784.
Hille, Peter 32, 50, 68, 527, 578, 590, **606—11**, 826. — Bilder 607, 611.
Hinnerk, Otto 822.
Hirschfeld, Georg 214, 317, **356—59**, 360, 590. — Bilder 357, 359.
Hochberg, Graf Bolko v. 159.
Hödel 70.
Hoffmann, E. T. A. 567, 697, 699, 736, 817.
Hofmann von Hofmannswaldau 567.
Hofmannsthal, Hugo v. 214, 455, 460, **468—78**, 480f., 557, 567, 656, 683, 688, 696, 782, 822, 852f., 855f. — Bild 468.
Hofmiller, Josef 376.
Hohenhausen, Elise v. 73.
Holberg, Ludwig von 843.
Hölderlin, Friedrich 28, 412, 558, 611, 774.
Holländer, Felix 214, **237—40**. — Bild 239.
Holmsen, Bjarne P. (s. Holz u. Schlaf).
Holz, Arno 5, 35, 89f., 117, 122, **168—89**, 192f., 197, 206, 214f., 217f., 224, 228, 234, 245, 297f., 317, 352, 387, 511, 524, **536—47**, 548, 574, 579, 592, 628ff., 632, 697, 699ff., 702, 862. — Bilder 169, 537.
Holzamer, Wilhelm 206, 736, 765, **766—71**. — Bild 767.
Homer 35, 422, 614.
Hopfen, Hans 170.
Horaz 422.
Huch, Friedrich 736, 763, **811—16**. — Bild 812.
— Ricarda 628, **660—68**, 669, 671, 673, 736, 754, 811. — Bild 661.
— Rudolf 684, **809—11**, 812. — Bild 810.
Hugo, Victor 7, 10, 13, 107, 454.
Hülsen, Bodo v. 159.
Huysmans, Joris Carl **390—91**, 396, 455, 638, 817. — Bild 390.
Hutten, Ulrich v. 87, 440.
Hyan, Hans 826.

J.

Jacobowski, Ludwig **515—18**. — Bild 516.
Jacobsen, Jens Peter 392, 402, 638, 736, 758, 760f.
Janitschek, Maria 234, **302—05**. — Bild 303.
Jean Paul (Richter) 412, 558, 699, 736.
Ibsen, Henrik 3, 5, 7, 8, 34, 42, 68, 71, 120, 122, **140—56**, 157ff., 160, 162, 164, 167, 173, 178f., 198f., 201, 203, 205, 207, 209f., 240, 298, 315, 317, 348, 350, 352, 362, 372, 392, 407, 411, 445, 454, 458, 462, 588, 638, 769, 771, 835, 852, 875. — Bilder 141, 153, 216.
Jensen, Johann V. 213.
Jerschke, Oscar 89, 168.
Jonas, Paul 164, 166.
Jordan, Wilhelm 28, 68, 189, 201, 835.

K.

Kahn, Robert 192.
Kahlenberg, Hans v. (Helene v. Mombart) 302.
Kainz, Josef 159, 204.
Kamp, Otto 217.
Kampffmeyer, Bernh. 205f.
— Paul 205.
Kant, Emanuel 435, 862.
Kastan, Isidor 201.
Keller, Gottfried 7, 30, 38, 40f., 80, 170, 228, 284, 298, 377, 431, 434, 454, 611, 668, 677, 684, 715, 718, 723ff., 736, 775, 784, 809, 816.
Kellermann, Bernhard 214, **780—82.** — Bild 781.
Kerr, Alfred **210**, 349f. — Bild 211.
Keyserling, Eduard Graf 214, 736, 792, **793—97.** — Bild 795.
Kjelland, Alex. 5, 68, 176.
Kirchbach, Wolfgang 29, 31f., 34, 40, 48, 51, 86f. — Bild 30.
Klages, Ludwig 557, 561.
Kleist, Heinr. v. 64, 80, 162, 348, 697, 873, 875.
Klinger, Friedrich 880.
— Max 132, 228, 424.
Klopstock, Friedr. Gottl. 532.
Koch, Max 114.
Kock, Paul de 35.
Kortum, Karl Arnold 570.
Kotzebue, August v. 348, 350.
Kraußneck, Artur 206.
Kretzer, Max 4, 29, 32, 80, 85, **110—16**, 170, 192, 215, 233. — Bild 111.
Kröger, Timm 32, 504, **755—58.** — Bild 757.
Kruse, Heinrich 81.
Kubin, Alfred 817.
Kürschner, Josef 81.
Kurz, Hermann 669.
— Isolde 628, **669—72**, 673. — Bild 669.
Kühnemann, Eugen 247.
Küster, Konrad 116. — Bild 118.
Kyser, Hans 822.

L.

Lagerlöf, Selma 212, 754.
Lamartine 10.
Land, Hans 214, **234—38.** — Bild 235.
Landauer, 206.
Langmann, Philipp 449, **450.** — Bild 449.
Lasalle, Ferdinand 68, 205.
Laube, Heinrich 158f.
Lauff, Joseph 68.
Leixner, Otto v. 206.
Lenau, Nicolaus 28, 51, 100, 487, 512, 514, 614, 685, 835.
Lenz, Reinhold 64, 85, 87, 92, 828, 880.
Lenz, Rudolf 117.
Lessing, Gotthold Ephraim 41, 51, 71, 175, 421, 674, 716, 809.
Leuthold, Heinrich 28.
Lichtenberg, Georg Chr. 422.
Liebknecht, Wilhelm 68, 205, 608.
Lienhard, Fritz 32, 683, 736, **737—39**, **740—46.**
Liliencron, Detlev v. 5, 32, 42, 44f., 48, 50, 90f., 206f., 214, **484—504**, 505f., 508, 512, 514f., 523, 525, 531, 538f., 612, 623, 685, 707, 735, 746, 755, 758, 826, 829. — Bilder 485, 495, 497.
Lilienfein, Heinrich 822.
Lindau, Paul 35, 68, 81, 159, 445.
Linde, Otto zur 539, 685, **699—706.** — Bild 700.
Lingen, Thekla 300.
Lingg, Hermann 28, 32, 86, 88, 170.
Lindner, Adalbert 159.
Linke, Oscar 73, 86, 89.
Lissauer, Ernst 685.
Litzmann, Berthold 73.
Lohenstein, Daniel Kaspar v. 567, 854.
Löns, Hermann 755.
Lorm, Hieronymus 7, 71.
Lothar, Rudolph 398.
Lubliner, Hugo (=Hugo Bürger) 159, 182, 190, 525.
Lublinski, Samuel 209, 822, 857, **867—68**, 869, 873. — Bild 868.
Ludwig II., König von Bayern 28, 54, 57, 564.
Ludwig, Emil 822.
Ludwig, Otto 71, 81.
Luther, Martin 424, 433, 440.

M.

Mackay, John Henry 32, 86, 118, 120, 204, 217, **221—24**, 536, 590, 592, 828. — Bild 224.
Madeleine, Marie 300, 302, 809.
Maeterlinck, Maurice 210, 392, 395, **403—10**, 411, 455, 476, 483, 552, 641, 688, 694, 771, 809, 835, 852. — Bild 404.
Makart, Hans 29, 68, 89.

Mallarmé, Stefan 392, 558.
Manet 9, 20.
Mann, Heinrich 797 f., **798—801**, 802, 807. 826.
Mann, Thomas 214, 274, 683, 736, 781, **797** f., **801—08**. — Bild 803.
Marlitt, E. 68, 348, 350, 750, 751.
Marlow 42.
Marriot, Emil (= Emilie Mataja) 449.
Martens, Kurt 628, **656—59**. — Bild 657.
Marholm, Laura 209, 212, 590, 632.
Marx, Karl 176, 192, 240, 867.
Massinger 480.
Maupassant, Guy de 50, 180, 210, 248, 269, 272, 350, 390, 392, 394, 758, 801, 817, 834. — Bild 395.
Mauthner, Fritz 206.
Max, König v. Bayern 28.
Meißner, Alfred 32.
Meier-Gräfe, Julius 527.
Menzel, Adolf v. 36, 176 f.
Mereschkowski, Dmitry 130, 132 f.
Meyer, Conrad Ferdinand 30, 45, 451, 454, 505, 511, 664, 669, 671, 685, 707, 715, 770, 784.
Meyer, Rich. M. 557.
Meyrink, Gustav 817.
Michelangelo 176, 190, 380, 574, 798.
Miegel, Agnes 707, **712—14**. — Bild 714.
Mill, J. Stuart 175.
Mitterwurzer, Friedrich 445.
Moleschott, Jacob 67.
Mombert, Alfred **573—79**, 688, 702. — Bild 575.
Monet 455.
Montaigne 422.
Morgenstern, Christian 214, 573, **587—89**, 716, 727. — Bild 588.
Mörike, Eduard 45, 228, 287, 669, 684 f., 696.
Mosen, Julius 222.
Moser, Gustav v. 68, 81, 159.
Most, Joh. 78, 608.
Mottl, Felix 527.
Muenzer, Thomas 120.
Müller, Klara 192.
Müller-Guttenbrunn, Adam 203.
Munch 644.
Münchhausen, Börries v. **707—10**, 713. — Bild 708.
Murger, Henri 17, 527.
Musset, Alfred de 60, 64, 221.

N.

Nansen, Peter 212.
Naumann, Friedr. 210.
Niemann, Hedwig 159.
Nietzsche, Friedrich 5, 6, 55 ff., 92, 96, 120, 138, 157, 162, 212, 220, 240, 275, 283, 304 f., 315 f., 346, 364 f., 379 f., 392, 398, 401 f., **411—44**, 454 f., 495, 525, 535, 580, 584, 588, 620, 641 f., 644, 673, 683 f., 698, 702, 715, 723, 735, 739, 775, 801 f., 809, 811, 820, 821, 831. — Bilder 413, 417.
Novalis (Friedrich v. Hardenberg) 411 f., 512, 515, 558, 610, 694.

O.

Oehler, August 557.
Offenbach 440.
Ohnet, George 159.
Ompteda, Georg v. 214, 234, **272—76**. — Bild 273.
Otto, Berthold 699, 700.

P.

Panizza, Oscar 58, 207.
Pannwitz, Rudolf 699 f.
Paquet, Alfons 685.
Pascal 424.
Paulsen, Rudolf 706.
Perls, Richard 557.
Pilotty 159.
Piper, Kurt 488, 490.
— Richard, 546.
Platen, Aug. Graf von 51, 71, 487, 561, 702.
Platon 379, 424, 861.
Poe, Edgar Allan 817.
Pohl, Max 159.
Polenz, Wilhelm v. 206, 234, 256, **276—84**, 590. — Bild 277.
Poppenberg, Felix 210.
Proelß, Rich. 86.
Protagoras 861.
Proudhon 68, 174, 177, 223.
Przybyszewski, Stanislaus 96, 234, 527, 536, 590, 603, 628, 639, **642—44**, 645 f., 656, 817, 826. — Bilder 643, 644.
Putlitz, Gustav zu 159.
Puttkamer, Alberta v. 32, **44—45**, 86, 402. — Bild 43.

R.

Raabe, Wilhelm 30, 38, 754.
Rabelais 673.

Racine, J. 422.
Rath, Willy 826.
Reder, Heinrich v. 29, 45, **48—49.**
Reicher, Emanuel 160, 206.
Reinmann, Ernst 822.
Reß, Robert 546.
Reuter, Gabriele 214, 234, 302, **305—09,** 660. — Bild 307.
— Fritz 751.
Rhode, Erwin 414, 433.
Richter, Ludwig 228.
Richthofen, Frh. v. 202.
Riffert, Julius 42.
Rilke, Rainer Maria 214, 316, **685—94,** 702, 869. — Bild 687.
Rimbaud, Artur 392, 394, 476.
Ritschl, Friedr. Wilhelm 414.
Rittner, Anna 300.
Rivarol 695.
Robert, Emmerich 167.
La Rochefoucauld 422, 854.
Rodin, Auguste 686.
Rops 644.
Roquette, Otto 86.
Rosegger, Peter 256, 445, **446—48,** 450, 750, 782, 844. — Bild 447.
Rosenow, Emil 822.
Rosmer, Ernst (Elsa Porges) 214, 317, **359—61.** — Bild 360.
Röttger, Karl 806.
Rousseau, J. J. 421, 424, 673, 854.
Rubens 176.
Rueberer, Josef 317, **374—77,** 843. — Bild 375.
Ruskin, John 741.

S.

Sacher-Masoch, Leopold v. 68, 71.
Sachs, Hans 570.
Sainte-Beuve 673.
Salis, Rodolphe 823f.
Salus, Hugo **518—23.** — Bild 519.
Sardou, Victorien 7, 35, 160, 349.
Schack, Adolf Friedrich Graf v. 28f., 32, 88, 107, 170, 172.
Schaffner, Jakob 716.
Scharf, Ludwig 32, **224—27.** — Bild 225.
Schaukal, Rich. 402, 685, **694—99.** — Bild 695.
Schaumberg, Georg 206.
Schaumberger, Julius 206, 368.
Scheerbart, Paul, 527, 573, **582—87.** — Bilder 582, 587.
Scheffler, Karl 210.
Scherer, Wilh. 162.
Scherr, Johannes 172.
Schiller, Friedr. v. 38, 41, 45, 71, 74, 76f., 140, 158, 162, 179, 201, 346, 364, 616, 674, 716, 862, 864, 880.
Schlaf, Johannes 5, 32, 34, 84, 96, 117, **180—89,** 193, 197, 208, 214f., 228, 234, 245, 270, 297f., 317, 352, 387, 398, **628—41,** 642, 650, 656, 702, 734. — Bild 629.
Schleich, Martin 50.
Schleiermacher, Friedr. Daniel Ernst 304.
Schlenther, Paul 4, 160, 162, 164, 209. — Bild 165.
Schmidhammer, Arpad 49.
Schmidt, Hugo Ernst 192.
Schmidtbonn, Wilh. 822.
Schmitz, Oscar 557, 567.
Schnitzler, Artur 215, 455, **456—68,** 481, 557, 671, 696, 782. — Bild 459.
Scholz, Wilhelm v. 410, 822, 857, **858—60, 869—73.** — Bild 870.
Schönaich-Carolath, Prinz Emil v. 212, 514.
Schönherr, Carl 317, 374, 683, 782, 822, **843—50.** — Bild 845.
Schönhoff 206.
Schopenhauer, Arthur 67, 127, 152, 170, 414f., 418f., 422, 809.
Schröder, Rud. Alex. 530.
Schulz, Georg David 826.
Schumann, Robert 412.
Schur, Ernst 546. — Bild 546.
Schwann, Matthieu 207.
Schwind, Moritz v. 28, 228.
Scmieradsky 29.
Scott, Walter 12, 64.
Scribe, Eugen 140.
Seckendorff, Frhr. v. 486f.
Servaes, Franz 209, 299.
Shakespeare, William 42, 60, 69, 77, 132, 158, 408, 412, 421, 476, 480, 485, 504, 532, 562, 585, 632, 809, 822, 871, 876, 879.
Shaw, Bernhard 214, 857.
Shelley 91.
Siegfried, Walter **244—47.**
Silesius, Angelus (= Joh. Scheffler) 240, 372, 690.
Simmel, Georg 565.
Simon, Ferdinand 192.
Skarbina, Franz 114.
Skram, Amalie 212.
Söhle, Karl 755, **763—66.** — Bild 765.

Sohnrey, Heinrich 737.
Sokrates 127, 410, 416, 422, 437, 861.
Sombart, Werner 200.
Sommerstorff, Otto 159.
Sophokles 406, 422, 478, 611, 858, 876.
Sorma, Agnes 159, 167.
Speckter, Otto 507.
Spencer, Herbert 175.
Sperl, Aug. 736.
Spielhagen, Friedr. 7, 38, 41, 82, 351.
Spinoza 424.
Spitteler, Carl 684f., 707, 713, **715—35**, 784. — Bild 717.
Stavenhagen, Fritz 206, 317, 374, 683, 822, **839—42**. — Bild 842.
Steiger, Edgar 49.
Stehr, Hermann 628, **645—49**, 650, 656. — Bild 645.
Stelzhamer, Franz 456.
Stempel, Max 73.
Stendhal (= Henry Beyle) 36, 400, 455, 697, 736.
Stern, Maurice v. 217, **218—20**, 221, 242. — Bild 219.
Stettenheim, Julius 164.
Stifter, Adalbert 434, 697.
Stieler, Karl 29.
Stirner, Max 120, 157, 221ff., 239.
Stilling, Jung 434.
Stolzenberg, Georg 543.
Storm, Theodor 38, 41, 287, 290, 486, 505, 508, 512, 514, 685, 696, 736, 751, 754f., 758, 784.
Strachwitz, Moritz, Graf v. 499, 707.
Strauß, Dav. Friedr. 67, 418, 422.
— Emil 214, 736, **771—75**, 778. — Bild 773.
— Oscar 523.
— Richard 101, 104.
Strauß u. Torney, Lulu v. 707, **710—12**, 713. — Bild 712.
Strindberg, Aug. 50, 162, 203, 209, 392, 454ff., 590, 857. — Bild 213.
Strobl, Karl Hans 817.
Stuck, Franz 531.
Stucken, Eduard 822.
Sue, Eugène 16.
Suttner, Artur v. 50.
— Bertha v. 34, 50, 449.
Sudermann, Hermann 206, 317, **343—51**, 354, 798. — Bilder 216, 345, 347, 351.
Swedenborg 12.

T.

Taine, Hippolythe 17f., 20f., 175, 641, 673, 854.
Tegner 189.
Thackeray 802.
Theokrit 422.
Thoma, Hans 29, 45, 531.
— Ludwig 234, **264—69**, 374, 710. — Bild 265.
Tilke, Max 826.
Tolstoi, Leo Graf 3, 5, 7, 68, 122, **123—33**, 140, **156—57**, 158, 162, 164, 168, 173, 178, 195, 198, 202f., 210, 218, 248, 392, 758, 862. — Bilder 124, 125, 128, 129, 131, 133.
Tovote, Heinz 206, 214, 234, **269—72**. — Bild 271.
Träger, Albert 81, 89, 170, 370.
Troll-Borostyáni, Irma v. 34, 37.
Trübner, Wilh. 45.
Turgenjew 7, 17, 58, 68, 71, 158, 189, 452, 485f., 532.
Türk, Julius 117, 204f.

U.

Uhde, Fritz v. 114, 531.

V.

Vauvenargues 422, 854.
Verhaeren, Emil 395, 641. — Bilder 397, 398.
Verlaine, Paul **892**, 394, 398, 402, 455, 558, 562, 624. — Bild 393.
Viebig, Clara 206, 234, **251—59**. — Bild 252.
Villiers de L'Isle-Adam 392, 455, 558, 817.
Vischer, Friedr. Th. 669, 716.
Voigt-Diederichs, Helene 755, **758—62**. — Bild 759.
Vollmoeller, Carl 557, 567, 852, **855—57**. — Bild 855.
Voltaire 421, 673.
Voß, Richard 42, 71, 73, 86. — Bild 72.

W.

Wachler, Ernst 738.
Wagner, Adolf 452.
— Rich. 6, 7, 27ff., 36, 54, 57, 71, 132, 170, 176f., 209, 228, 401, 414ff., 419, 422, 435, 439f., 823.
Waldauer 120.

Walloth, W. 32, **50—51**, 93.
Wassermann, Jakob 214, 628, **650—4**, 697, 781. — Bild 651.
Wedekind, Frank 340, 528, 590, 800, 822, **826—35**, 857. — Bild 827.
Weigand, Wilh. 396, 628, **673—79**. — Bild 675.
Wetten, Oscar 30, 34.
Wettstein-Adelt, Frau 217.
Whitman, Walt 260, 532, **533—36**, 538f., 629, 632, 641, 685, 702. — Bilder 534, 535.
Widmann, Joh. Vikt. 715, 724.
Wilbrandt, Adolf 445.
Wilde, Oscar 214, 392, 396, 455, 821.
Wieland, Chr. M. 611.
Wildberger 205.
Wildenbruch, Ernst v. **73—81**, 86f., 159f., 228, 485, 751. — Bilder 75, 76, 216.
Wille, Bruno 116f., 120, 192, 204f., 208, 214, 217, 387, 518, 536, 589f., **591—98**, 736. — Bild 593.
Winckelmann, Johann Joachim 175.
— J. Eugen 4, 116f., 120, 122.
— Theo. 89, 168, 170, 524.
Wolfskehl 60, 164, 166.
Wolzogen, [illegible] 557.
299, 317, **828—**. 32, 50, 84, 206, 214, 3. Bilder 216, 824.
Ziegler, Clara 159.
Zola, Emile 3, 4f., 6—8, 9, **17—**37f., 42, 50, 52, 54, 64, 82f., [illegible] 112f., 121f., 130, 156—57, 162, [illegible] 178, 198, 202f., 210, 212, 233, 237, 2[illegible] 248, 256, 269, 277, 283, 316, 350, 378f., 390ff., 400, 411, 454, 631, 683, 741, 809. — Bilder 18, 19.

Verzeichnis der in diesem Buche mit Arbeiten vertretenen Künstler und photographischen Anstalten

Die meisten der Bildnisse und Zeichnungen sind verkleinert wiedergegeben

a) Künstler

Anetsberger 623.
Anker 279.
Arnold, Karl 457.
Bauer, Karl 265, 353, 379, 468, 525, 827, 870.
Behmer, Markus 11, 529, 853.
Behrens, Peter 369, 491, 528.
Bergh, Richard 213.
Bernuth, Max 364.
Bernier, Ch. 397.
Böcklin, Arnold 548.
Brandt, G. 347, 359.
— Paul 677.
Brinckmann, Max 511.
Cissarz, J. V. 230, 231, 233, 760.
Corinth, Lovis 375, 607, 795.
Craig, Edw. Gordon 475.
Czabran, F. 493.
Dasio, Max 365.
Depuis, Geo. 396.
Diez, Julius 244, 520, 546.
Doré, Gustave 12.
Eckmann, Otto 105, 343, 509, 554.
Ehmcke, F. G. 452.
Eichler, Antonie 285.
— R. M. 522.
Engel, Hugo 750.
Evers-Wunderwald, Ilna 818, 820.
Fidus, 101, 104, 275, 518, 581, 582, 594, 595, 597, 598, 601, 602.
Gentz, Ismael 39, 59.
Geyger, E. M. 441, 443.
Gulbransson, Olaf 153, 265, 266, 267, 351, 525, 827.
Halm, Peter 260.
Heine, Th. Th. 263, 269, 399, 825.
Hendrich, Hermann 517.
Heyerdahl, Hans 53.
Hine, Charles 534.
Hofmann, Ludw. v. 549, 631, 641, 689, 799.
Hupp, Otto 762.
Hüttig, Paul 30.
Illies, Arthur. 495.
Jank, Angelo 371, 471, 513.
Johnson, A. 363.
Jordan, W. 271.
Josset 586.
Junghanns, R. P. 366.
Keller, Alfred 446, 787.
Klinger, Max 417.
Kollwitz, Käthe 325.
Kreidolf, E. 261.
Lampe, E. 851.
Lechter, Melchior 405, 411, 563.
Leistikow, Walter 289.
Lenbach, Franz von 72.
Lennen, Georg 530.
Liebermann, Ernst 544, 742, 745.
Lindloff, Hanns 503, 610.

Lilien, E. M. 401, 709.
Lippisch, Franz 132.
Löw, Rudolf 734.
Lührig, G. 618, 619.
Manet, Emile 18.
Mediz-Pelikan, E. 668.
Meyn, Georg Ludwig 303, 551.
Michalek, Ludwig 786.
Moser, Koloman 545.
Müller, Maria 448.
Müller-Dachau, Hans 360.
Müller-Schönefeld 242, 243.
Olde, Hans 413, 507.
Orlik, Emil 323, 453.
Pamberger, Ferd. 447.
Pankok, B. 540, 541, 605.
Paul, Bruno 45, 76, 87, 224, 356, 567, 580, 587, 611, 627, 644.
Repin, Ilja 129.
Retemeyer, Ernst 202.
Rickelt 708.
Rodin, Auguste 9.
Romberg, Maurice 398.
Ropp, Max Alexis von der 657.
Samberger, Leo 229.
Sattler, Jos. 504.
Scheerbart, Paul 582, 584, 585.
Schmidhammer, Arpad 49, 318, 319, 327, 373.
Schnebel, Karl 257.
Scholz, Richard 367, 596.
Schulz, Wilhelm 806.
Schulze, A. Felix 850.
Schütze-Schur, Ilse 546.
Schwindrazheim, Oskar 841.
Seeck, Otto 298.
Skarbina, Franz 111, 115.
Slevogt, Max 833.
Soffel, Karl 139.
Staffen, F. 257.
Stoeving, Curt 559.
Struck, Hermann 141, 211, 321, 357.
Stuck, Franz 553.
Stumpf, Rudolf 75.
Stutz, Ludwig 216.
Švabinsky, Max 519.
Tiemann, Walter 269, 691.
Thoma, Hans 310.
Thöny, Eduard 268.
Tischmeyer, Julius 868.
Toorop, Jan 854.
Torggler, Herm. 783.
Ubbelohde, O. 768, 771.
Uhl, Joseph 46.
Unger, Hans 284.
Ury, Lesser 165.
Valloton, Felix 137, 390, 527, 586.
Vogeler, Heinrich 339, 477, 521, 523, 665.
Vrieslander, John Jacques 133.
Weber, Ulrich 125.
Weisgerber, Albert 225.
Weiß, Emil Rudolf 397, 526, 531, 571, 578, 633, 735, 761, 762.
Werenskiold, Erik 143.
Wilke, Erich 216.
Wille, Fritz von 254, 257.
Wisniewski, O. 286.
Wulff, H. Wilhelm 394.
Wyspianski 643.
Zille, H. 255.
Zimmermann, Ed. 777.
Zorn, Anders 393.
Zwintscher, Oskar 687.

b) Photographen

A. Baumann's Nachf., München 836.
Bäumer, E., Magdeburg 714.
Becker & Maaß, Berlin 512.
Behmke, Klara, in Berlin 651.
Bieber, E., Berlin 291, 824.
van Bosch, Straßburg 43.
Brandt, Adolf, Wilhelmshaven 599.
Dührkoop, Rudolf, Berlin und Hamburg 161, 238, 249, 497, 615, 717, 753.
Elvira, Hofatelier, München 315.
Fechner, Wilh., Berlin 191, 583.
Atelier Frankonia, Würzburg 568.
Gottmann, E., Heidelberg 575.
Grubenberger, Hans, Düsseldorf 878.
Hartmann, F., Dittersbach 645.
Hartmann, H., Interlaken 307.
Hartwig, Aurora, Berlin 751.
Held, Louis, Weimar 629.
Herrmann, Hänse, Berlin 345.
Hofstrup, Friede, München 301.
Jobst, Rud., Wien 789.
Kainz, Josef, Schauspieler † 235.
Kerp, Gustav, Jena 759.
Kester, Filip, Berlin 803.

Sohnrey, Heinrich 737.
Sokrates 127, 410, 416, 422, 437, 861.
Sombart, Werner 200.
Sommerstorff, Otto 159.
Sophokles 406, 422, 478, 611, 858, 876.
Sorma, Agnes 159, 167.
Speckter, Otto 507.
Spencer, Herbert 175.
Sperl, Aug. 736.
Spielhagen, Friedr. 7, 38, 41, 82, 351.
Spinoza 424.
Spitteler, Carl 684f., 707, 713, **715—35**, 784. — Bild 717.
Stavenhagen, Fritz 206, 317, 374, 683, 822, **839—42**. — Bild 842.
Steiger, Edgar 49.
Stehr, Hermann 628, **645—49**, 650, 656. — Bild 645.
Stelzhamer, Franz 456.
Stempel, Max 73.
Stendhal (= Henry Beyle) 36, 400, 455, 697, 736.
Stern, Maurice v. 217, **218—20**, 221, 242. — Bild 219.
Stettenheim, Julius 164.
Stifter, Adalbert 434, 697.
Stieler, Karl 29.
Stirner, Max 120, 157, 221ff., 239.
Stilling, Jung 434.
Stolzenberg, Georg 543.
Storm, Theodor 38, 41, 287, 290, 486, 505, 508, 512, 514, 685, 696, 736, 751, 754f., 758, 784.
Strachwitz, Moritz, Graf v. 499, 707.
Strauß, Dav. Friedr. 67, 418, 422.
— Emil 214, 736, **771—75**, 778. — Bild 773.
— Oscar 523.
— Richard 101, 104.
Strauß u. Torney, Lulu v. 707, **710—12**, 713. — Bild 712.
Strindberg, Aug. 50, 162, 203, 209, 392, 454ff., 590, 857. — Bild 213.
Strobl, Karl Hans 817.
Stuck, Franz 531.
Stucken, Eduard 822.
Sue, Eugène 16.
Suttner, Artur v. 50.
— Bertha v. 34, 50, 449.
Sudermann, Hermann 206, 317, **343—51**, 354, 798. — Bilder 216, 345, 347, 351.
Swedenborg 12.

T.

Taine, Hippolythe 17f., 20f., 175, 641, 673, 854.
Tegner 189.
Thackeray 802.
Theokrit 422.
Thoma, Hans 29, 45, 531.
— Ludwig 234, **264—69**, 374, 710. — Bild 265.
Tilke, Max 826.
Tolstoi, Leo Graf 3, 5, 7, 68, 122, **123—33**, 140, **156—57**, 158, 162, 164, 168, 173, 178, 195, 198, 202f., 210, 218, 248, 392, 758, 862. — Bilder 124, 125, 128, 129, 131, 133.
Tovote, Heinz 206, 214, 234, **269—72**. — Bild 271.
Träger, Albert 81, 89, 170, 370.
Troll-Borostyáni, Irma v. 34, 37.
Trübner, Wilh. 45.
Turgenjew 7, 17, 58, 68, 71, 158, 189, 452, 485f., 532.
Türk, Julius 117, 204f.

U.

Uhde, Fritz v. 114, 531.

V.

Vauvenargues 422, 854.
Verhaeren, Emil 395, 641. — Bilder 397, 398.
Verlaine, Paul **892**, 394, 398, 402, 455, 558, 562, 624. — Bild 393.
Viebig, Clara 206, 234, **251—59**. — Bild 252.
Villiers de L'Isle-Adam 392, 455, 558, 817.
Vischer, Friedr. Th. 669, 716.
Voigt-Diederichs, Helene 755, **758—62**. — Bild 759.
Vollmoeller, Carl 557, 567, 852, **855—57**. — Bild 855.
Voltaire 421, 673.
Voß, Richard 42, 71, 73, 86. — Bild 72.

W.

Wachler, Ernst 738.
Wagner, Adolf 452.
— Rich. 6, 7, 27ff., 36, 54, 57, 71, 132, 170, 176f., 209, 228, 401, 414ff., 419, 422, 435, 439f., 823.
Waldauer 120.